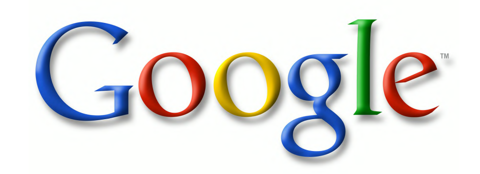


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

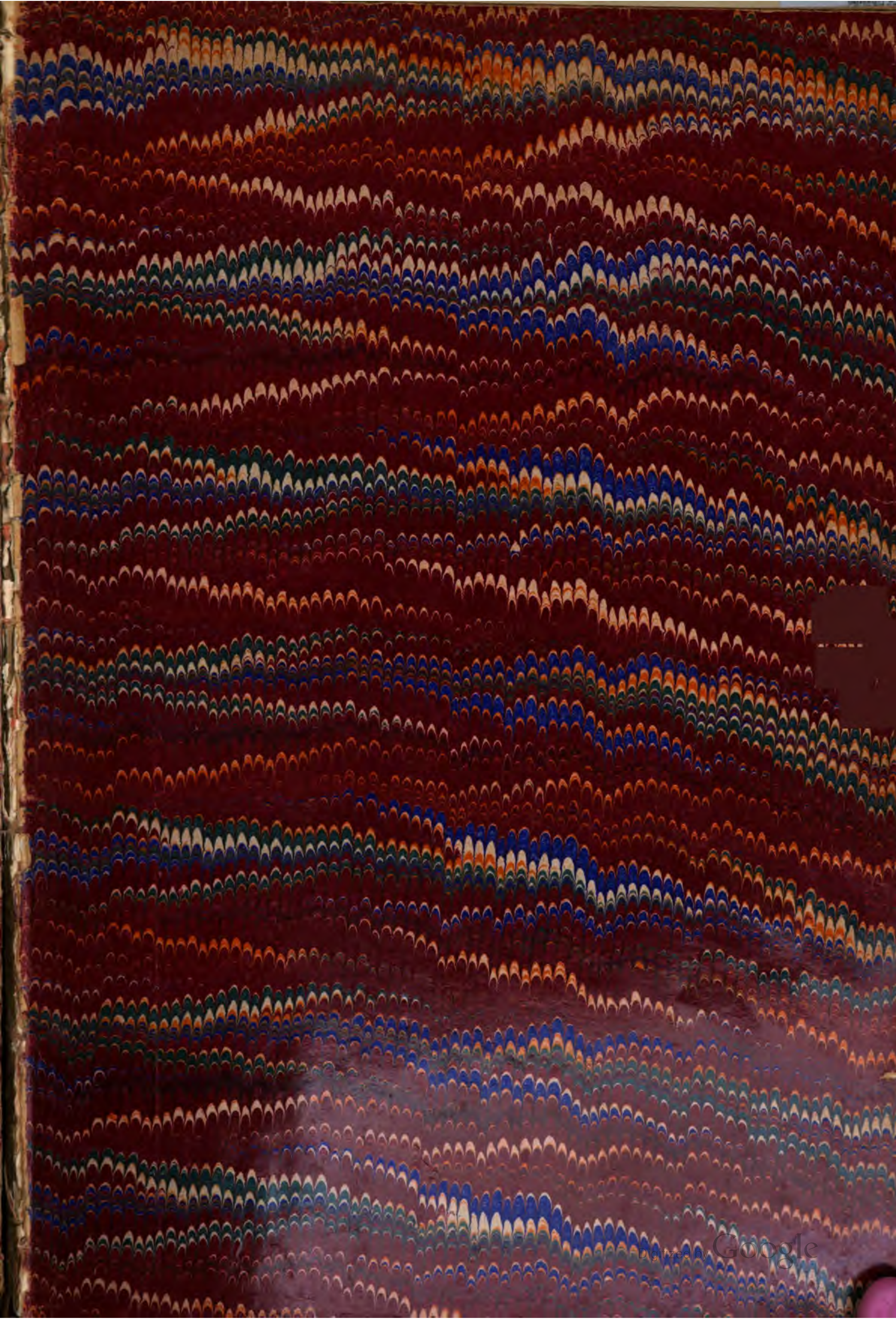
About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/





Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

ALFRED MICHIELS

VAN DYCK

ET

SES ÉLÈVES

AVEC HUIT EAUX-FORTES DU MAITRE

Reproduites en fac-simile par l'héliogravure

ET SEIZE AUTRES GRAVURES, DONT DOUZE HORS TEXTE

SECONDE ÉDITION



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
H. LOONES, SUCCESSEUR
6, Rue de Tournon, 6

1882

Tous droits réservés.

Digitized by Google

Digitized by Google

VAN DYCK

ET

SES ÉLÈVES

Digitized by Google

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

QUI SE TROUVENT A LA LIBRAIRIE RENOUARD

Histoire de la Peinture flamande, seconde édition, 10 volumes in-8, prix.. 50 fr. »

L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France, complément de l'*Histoire de la Peinture flamande*. 1 vol. in-8........................ 10 fr. »

L'Architecture et la Peinture en Europe depuis le IVe siècle jusqu'à la fin du XVIe. Troisième édition, 1 vol. in-8........................ 6 fr. »

Voyage d'un Amateur en Angleterre, 4e édition, 1 vol. in-8.......... 6 fr. »

Rubens et l'École d'Anvers, 4e édition, 1 vol. in-8, format anglais..... 4 fr. »

3904-81. Corbeil. — Typ. et stér. de Crété.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

ALFRED MICHIELS

VAN DYCK

ET

SES ÉLÈVES

AVEC HUIT EAUX-FORTES DU MAITRE

Reproduites en fac-simile par l'héliogravure

ET SEIZE AUTRES GRAVURES, DONT DOUZE HORS TEXTE

SECONDE ÉDITION



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
H. LOONES, SUCCESSEUR
6, Rue de Tournon, 6

1882
Tous droits réservés.

Digitized by Google

Fine Arts
ND
673
.D99
M62
1882

Eaux-fortes de Van Dyck

reproduites par l'héliogravure

Digitized by Google

PRÉFACE DE LA PREMIÈRE ÉDITION

Malheur à qui contriste un esprit immortel !
(*Traduction d'un vers de Manzoni.*)

En écrivant mon *Histoire de la peinture flamande*, j'avais montré dans le talent de Van Dyck un genre d'inspirations demeuré tout à fait inaperçu, un élan héroïque, une indignation contre le mal, une révolte sublime contre l'injustice du sort et le pouvoir mystérieux qui a organisé le monde d'une manière absurde et immorale. C'était un écho lointain, mais puissant, des cris de Prométhée maudissant les dieux sur son roc sauvage. Il y a trois ans, une excursion en Belgique et en Hollande me prouva que bien d'autres côtés du problème étaient encore environnés d'une ombre épaisse, que la grande âme de Van Dyck, son talent, ses œuvres charmantes ou tragiques avaient besoin d'une lumière nouvelle, qu'il était resté jusqu'ici, malgré sa gloire, un homme illustre et mal connu. Il y a même dans sa facture des secrets de la plus haute importance, demeurés un arcane pour tout le monde. Et je vis la nécessité de fouiller ce riche placer, dont j'avais à peine extrait quelques parcelles d'or.

Une chance heureuse devait seconder mon travail et profiter au maître immortel. A peine revenu en France, j'appris par une note de l'*Abecedario* de Mariette que la bibliothèque particulière de l'administration du Louvre

Digitized by Google

possède un manuscrit flamand et français, entièrement consacré à Van Dyck. Ce manuscrit, acheté en 1850, dormait depuis lors dans la solitude et l'oubli. Quel fut mon étonnement de voir qu'il contenait les renseignements les plus précieux, les plus inattendus; qu'il rectifiait, éclairait sur une foule de points la biographie du grand peintre et l'histoire de ses œuvres! L'auteur avait fait des recherches patientes pendant plusieurs années, transcrit des actes de l'état civil, obtenu dans les églises et monastères des renseignements authentiques, lu des recueils de lettres écrites par Van Dyck lui-même et par Rubens, ou par des coloristes liés intimement avec eux, lettres qui contenaient une foule de détails maintenant ignorés. L'insuffisance des travaux publiés jusqu'alors lui avait mis la plume à la main, comme il le dit lui-même :

« De tous les auteurs qui ont entrepris d'écrire la vie de Van Dyck, aucun n'a satisfait le lecteur. Sandrart, Félibien, Bullart, Florent le Comte, De Piles et d'Argenville ont dit très peu de choses sur cet artiste et se sont trompés quelquefois. Houbraken et Weyerman ont été moins laconiques, mais ne sont pas plus véridiques. M. Descamps a suivi ces auteurs, et au lieu de corriger leurs inexactitudes, de réfuter leurs erreurs, il a copié ces fautes et achevé de défigurer l'histoire du grand peintre. Il a négligé de consulter les biographies de Van Dyck publiées par Bellori et Soprani, lesquelles, bien que défectueuses aussi, contiennent plusieurs faits positifs et intéressants. M. Descamps néanmoins a la prétention d'être plus exact que ces biographes, et il étale dans un préambule tous les avantages qu'il croit avoir sur eux. Il affirme avoir tout lu, pris toutes les précautions nécessaires pour se garantir de l'erreur. Jamais assertion n'a été moins vraie, jamais programme n'a été moins bien exécuté.

« Nous avons donc fait toutes les recherches que nous pouvions entreprendre, pour corriger les défauts qui dénaturent l'histoire de Van Dyck. Nous n'avons pas apporté moins de soins à rendre cette histoire plus complète, plus intéressante et plus agréable, soit par le choix et par le nombre des faits avérés, dont nous l'avons enrichie, soit en évitant d'y faire entrer cent petites anecdotes populaires qui ne servent qu'à amuser les sots et les désœuvrés. »

L'auteur de ces remarques a tenu sa promesse : il est seulement fâcheux qu'il ait regardé comme inutiles et supprimé nombre de détails biographiques et historiques, très recherchés de nos jours, parce qu'ils ont souvent un intérêt grave sous une apparence frivole, contribuent à dessiner le caractère d'un individu ou la physionomie d'une époque. Il aurait dû

Digitized by Google

puiser plus largement dans les recueils de lettres et autres sources d'information qu'il avait sous la main.

Quel était ce personnage moqueur, épris de l'exactitude? Je l'ignore. Son nom ne se trouve dans aucun endroit de ses deux manuscrits, dont l'un forme un texte rédigé, dont l'autre contient des notes et des pièces originales, en latin ou en flamand. Les éditeurs du livre de Mariette ont donc eu tort d'écrire : « Ce qui est en français n'est qu'une traduction d'une très mince partie des notes flamandes, dont la seule vue montre qu'avec beaucoup de désordre et de répétitions, elles sont trop importantes pour ne pas être consultées par un futur historien de Van Dyck. » Le texte français contient à peu près tout ce que renferment les notes. Le style n'en est ni brillant ni pur; l'auteur devait être un Flamand et un Anversois, pour lequel l'idiome de Racine était une langue étrangère. Il a exprimé çà et là en marge, d'une façon naïve, ses doutes sur certaines formes grammaticales. Même en le citant, j'ai donc été forcé presque partout de corriger sa diction. Il n'en devait pas moins à la nature un esprit distingué, un sentiment juste et vif des beautés de l'art. Rien dans son manuscrit n'indique précisément l'époque où il le rédigeait; seulement, à la manière dont il parle de Descamps, on voit que ce scribe ennuyeux vivait encore. L'ouvrage qu'il persifle avec tant de raison avait paru en 1753; le *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, qui ne le divertit pas moins, fut publié en 1769, et le chroniqueur étourdi alla rejoindre ses pères le 14 août 1791; cela fait un intervalle de 22 ans, pendant lequel dut être composée l'étude du biographe inconnu. Mais à la vivacité, à la multiplicité des railleries dont il perfore le malencontreux historien, on sent que la dernière publication venait seulement d'avoir lieu. Son mépris et son indignation n'avaient pas eu le temps de se refroidir. Plus tard, il aurait peut-être dédaigné sa victime. Le manuscrit du Louvre fut certainement rédigé entre 1769 et 1775, puis enfermé dans deux grosses boîtes en carton, ayant la forme de reliures. L'auteur avait l'intention de le publier, car il dit dans un endroit : « Si mes observations irritent M. Descamps, il pourra se donner la satisfaction de me répondre. »

Qu'arriva-t-il ensuite? On ne le saura probablement jamais. L'hypothèse la plus vraisemblable est que l'admirateur de Van Dyck fut surpris par la mort, qu'un mal soudain le coucha dans le tombeau, avant l'heure où il comptait mettre son travail sous presse. Son œuvre alors fut sans doute abandonnée aux caprices d'une vente après décès, puis emportée à travers le monde, où elle erra soixante-quinze ans, jusqu'à ce qu'un heureux

Digitized by Google

hasard l'ait fait échouer dans la bibliothèque du Louvre. Et pendant ces années de péril, qui pouvaient amener sa destruction, pas un homme intelligent ne s'est rencontré pour lire les pages précieuses, pour en tirer des faits et des dates, comme on tire un diamant de sa gangue.

Abritées enfin sous le toit d'un palais, garanties contre des accidents irrémédiables, ont-elles servi à éclaircir sur un point les ténèbres qui enveloppent presque toute l'histoire de la peinture? Elles ont été lues par un homme, par un seul, et de la façon la plus étrange. Le manuscrit avait été acheté en 1850; M. Villot le mit à profit pour son catalogue de l'École flamande, publié en 1853. Dans une notice de quarante-deux lignes, il condensa le texte de l'amateur inconnu, le prit uniquement pour base, ne conserva rien des anciennes erreurs, sauf en ce qui touche la profession du père de Van Dyck : le morceau est neuf d'un bout à l'autre. Cette courte biographie aurait dû exciter l'étonnement, produire l'effet d'une tentative paradoxale; elle ne surprit pas du tout, n'éveilla aucune attention. Ce fut comme si l'auteur ne l'avait pas écrite, tant on se soucie peu en général d'avoir des renseignements vrais ou faux sur la vie des artistes et l'histoire des beaux-arts!

Mais pourquoi M. Villot, ayant lu le manuscrit français d'un bout à l'autre, ayant eu confiance dans les recherches, dans les critiques, dans les allégations du mystérieux amateur, fit-il un si maigre usage des matériaux qu'il avait à sa disposition? Pour un motif très grave : parce qu'il avait juste la dose de talent qu'exigent de courts résumés. Ses forces ne lui permettaient pas de faire davantage. Quand il avait rédigé quelques-unes de ses étiquettes et de ses descriptions, il lui fallait un long repos : il avait besoin de se mettre en jachère. Pendant vingt-cinq ans, il laissa le catalogue des Écoles septentrionales tel qu'il l'avait d'abord fabriqué, sans tenir compte des renseignements nouveaux de toute espèce, qui sortent constamment des archives et des œuvres longtemps perdues dans l'ombre, que le hasard met en lumière. Pour les tableaux de Van Dyck seulement, on verra combien d'erreurs il laissait dormir ainsi sous la protection de l'autorité; les motifs même de plusieurs toiles sont défigurés au point de devenir incompréhensibles. Former un plan, grouper des faits, les mettre en scène, indiquer leur véritable signification, animer le sujet par le style, par la pensée, par sa propre vie et par la vie intime des choses, c'est une tâche qui dépassait de beaucoup sa portée. Il se borna donc à écrire sur Van Dyck une notice succincte, dont personne ne comprit l'importance, pas même les sourcilleux algébristes de l'art, passionnés pour l'exactitude : dans l'opu-

Digitized by Google

lente moisson qui se déroulait devant ses yeux, il ne prit qu'un seul épi, me laissant l'honneur d'enlever le reste. C'est une singularité de plus ajoutée à une aventure singulière.

Mais le manuscrit anonyme contient lui-même des erreurs et des lacunes : je n'ai pu le suivre en tout point. L'auteur, notamment, avait des idées très imparfaites sur le séjour et les travaux du grand peintre à Londres, ne connaissait pas les pièces originales, les documents indispensables que William Carpenter a publiés, sans les analyser comme il l'aurait dû, sans en tirer un parti suffisant, mais qui ont une valeur intrinsèque.

J'ai contrôlé, complété toutes ces informations par une étude personnelle, faite sur les lieux mêmes où l'artiste puissant et charmant a illuminé ses toiles des reflets de son génie. Les pages de l'amateur anversois contiennent un itinéraire de ses pérégrinations à travers les provinces italiennes, dont j'avais grande envie de faire usage. Lorsque Van Dyck entra dans la Péninsule par le chemin de la Corniche, il n'avait que vingt-deux ans; les leçons de Henri van Balen, son premier maître, et les enseignements de Rubens composaient tout son bagage intellectuel. Et il se trouva soudain en présence d'autres guides, qui ne pouvaient lui faire entendre leur voix, mais qui l'instruisaient par leurs chefs-d'œuvre. Quelle influence exerça sur le jeune artiste ce muet langage? Comment se forma son style personnel? Comment les goûts, les tendances, les habitudes qu'il apportait du nord, se fondirent-ils avec les prédilections, la science, les aptitudes des maîtres du midi? C'est ce que personne ne savait, et pour résoudre la question, il fallait suivre Antoine à la trace, passer par les mêmes villes, étudier ses œuvres d'Italie dans l'ordre où il les a exécutées. A cet égard, comme à l'égard du style de Van Dyck en Angleterre, un vide obscur, un trou noir, comme on dit aujourd'hui, interrompait mes notes et mon texte rédigé. Un matin donc, emportant mes cartons, j'allai trouver M. Eugène Guillaume, alors directeur des Beaux-Arts. Je lui exposai mon embarras, mon désir extrême de ne pas publier un travail incomplet, faute d'avoir été à la découverte : je lui montrai l'étendue et lui expliquai l'importance des éléments que j'avais déjà rassemblés. Il appartenait à un grand sculpteur de prendre fait et cause pour un grand peintre, de lui tendre par delà le tombeau une main secourable. — Faites votre demande, me répondit-il, nous ne laisserons pas un maître comme Van Dyck entouré d'une ombre fâcheuse, que nous pouvons dissiper.

Onze jours après, je recevais l'arrêté ministériel qui me chargeait d'aller étudier au delà des Alpes la manière dont le savant coloriste a formé son

Digitized by Google

talent, dont il s'est approprié les secrets du Titien et de Paul Véronèse; puis de franchir le détroit pour examiner l'autre face de la question, analyser le dernier style du maître, assister pour ainsi dire au coucher de son génie, après en avoir contemplé les premières splendeurs. Jamais plus intéressante mission n'a été confiée à un historien par une administration des beaux-arts.

Et je suis parti comme un explorateur de ce grand talent mal défini, couronné de lueurs incertaines, comme l'ami posthume d'un homme généreux et fier, qui prêtait non seulement aux héros peints sur ses toiles, mais aux personnages vivants que reproduisait son pinceau, la grâce de son imagination, la délicatesse de sa pensée, le charme idéal de ses nobles sentiments.

Ce que j'ai trouvé dans ce double pèlerinage, mon livre le dira.

Paris, 28 novembre 1880.

Digitized by Google

NOTE SUR LA SECONDE ÉDITION

Ce livre inattendu, qui a produit sur tous les connaisseurs l'effet d'une révélation ou d'une évocation, a offusqué, dépité une bande d'impuissants, ligués contre moi en France et en Belgique, et se prêtant un appui mutuel par-dessus la frontière. Ils ne peuvent me pardonner l'honneur que j'ai eu de fonder la philosophie de l'histoire des arts et de traiter à fond une matière complètement neuve, dans mon grand livre consacré aux peintres flamands et hollandais. Je n'essayerai donc point de calmer leur mauvaise humeur. Je ne répondrais même pas à leurs mensonges et à leurs platitudes concernant le volume actuel, si un document précieux dont j'ai fait usage ne se trouvait en cause. Furieux de ce que j'ai apprécié avant tout autre un manuscrit acheté par l'Administration du Louvre, il y a trente ans, et laissé depuis lors comme une épave dans sa bibliothèque particulière, où j'ai été obligé de le chercher moi-même, attendu qu'il ne figure pas sur le catalogue, ils ont voulu dénaturer ce fait positif. Un chroniqueur anonyme a prétendu que je ne l'avais pas découvert, qu'on en connaissait l'existence. Mais connaître l'existence d'une source d'informations et en comprendre la valeur sont deux choses très différentes. Un seul homme, M. Villot, avait feuilleté les pages mystérieuses, y avait cherché les éléments d'une notice de 42 lignes, mais n'avait pas même cru devoir citer le manuscrit où il puisait, tant il y attachait peu d'importance. Il paraît avoir écrit ce résumé avec un sentiment d'espièglerie, pour dérouter le lecteur, et il a si bien réussi que ses propres collègues n'ont pas deviné l'origine de ses indications paradoxales, qui auraient dû éveiller leur surprise et leurs doutes; s'ils sont renseignés maintenant, c'est à moi qu'ils le doivent.

J'ai donc seul examiné avec l'attention qu'ils méritent le manuscrit français et les pièces flamandes qui l'accompagnent; j'ai seul compris qu'ils renouvelaient de fond en comble la biographie de Van Dyck et l'histoire de ses travaux. Mais il est complètement inexact de dire que j'en aie re-

Digitized by Google

produit des chapitres entiers, d'abord parce que le manuscrit n'est pas divisé en chapitres, et ensuite parce que j'ai seulement tiré du texte les renseignements nouveaux qu'il contient, pour les classer et les disséminer dans toute l'étendue de mon ouvrage; il est complètement faux de dire que j'ai suivi pas à pas l'auteur inconnu et réimprimé servilement ses phrases. Le plus long passage relaté par moi n'a que trente et une lignes, et j'en ai modifié, épuré le style incorrect (pages 170 et 171).

J'éteins ici les foudres de ma logique. Elles ne pourraient me servir, si elles grondaient plus longtemps, qu'à réfuter des impostures et châtier des impertinences. C'est une tâche que je dédaigne. Mes prétendus concurrents, dont je n'accepte pas la rivalité, affectent beaucoup de mépris pour mes travaux : ce mépris ne saurait entrer en comparaison avec celui que m'ont toujours inspiré leur aveugle suffisance, leur incapacité solide, profonde, exemplaire et invariable. Pourquoi m'occuperais-je de rabâcheurs qui n'ont pas plus d'idées que de style, pas plus de jugement et de modestie que de respect pour la vérité? Mieux vaut les laisser croupir dans leur malveillance et leur insignifiance. A leurs diatribes j'opposerais, si je voulais m'en donner la peine, les témoignages les plus précieux : on verrait combien de ministres et même de présidents du Conseil, combien de directeurs des Beaux-Arts, en France, ont approuvé mes publications historiques, depuis M. Guizot jusqu'à M. Jules Ferry; la liste serait plus longue encore des ministres qui m'ont prêté leur appui en Belgique; deux souverains même, le roi de Hollande Guillaume II, le roi des Belges Léopold II, ont eu la haute courtoisie de m'exprimer leurs sentiments favorables dans des entretiens particuliers. Je ne me soucie donc nullement de ce que peuvent ânonner des infirmes d'esprit et de cœur. Je leur notifierai seulement une dernière appréciation, qui ne laisse pas d'avoir son importance : un expert et critique bruxellois, M. Arthur Stevens, frère du célèbre peintre Alfred Stevens, me dit un jour simplement, comme la chose la plus naturelle du monde, après avoir lu mon travail sur l'École d'Anvers : « Écrire ainsi l'histoire, c'est créer une seconde fois. » Je m'en tiens à cette opinion.

15 septembre 1881.


Digitized by Google

VAN DYCK ET SES ÉLÈVES

CHAPITRE PREMIER

MYSTÈRE QUI PLANE SUR VAN DYCK. — CIRCONSTANCES AU MILIEU DESQUELLES S'EST DÉVELOPPÉ SON TALENT.

Van Dyck est le peintre le plus mystérieux peut-être, non seulement de l'école flamande, mais de toutes les écoles. Sa vie est pleine d'ombres jalouses, impénétrables, que le regard se fatigue à vouloir sonder. Bien différent de Pierre-Paul, qui écrivait beaucoup, il semble qu'il ait eu horreur de la plume : on ne connaît de lui que deux ou trois lettres insignifiantes. Et comme il n'a point touché à la politique, n'a pas été en rapport avec les diplomates, négociateurs et agents particuliers des princes, il n'a pas fourni à cette race indiscrète l'occasion de s'occuper de lui, de rédiger des notes sur sa vie, ses habitudes, ses sentiments, ses opinions et ses goûts. L'histoire nous le présente comme une figure silencieuse, énigmatique, vaguement éclairée de lueurs crépusculaires. Il faut interpréter ses tableaux pour y lire quelques-unes de ses pensées, pour entrevoir certains traits de son caractère, surprendre en quelque sorte les émotions, les douleurs profondes qui l'ont agité ; mais alors, en pénétrant au fond de son esprit, on y voit apparaître des doutes, des tristesses, que l'on

Digitized by Google

ne croirait pas de son époque. Nature délicate, sensible, orageuse, il a d'étonnantes similitudes avec Byron, Lamartine, Alfred de Musset; plusieurs de ses toiles remettent en mémoire cette plainte magnifique :

Quel horrible océan est-ce donc que la vie,
Pour qu'il faille y marcher à la superficie
Et glisser au soleil, en effleurant les eaux,
Comme ce Fils de Dieu qui marchait sur les flots?
Quels monstres effrayants, quels difformes reptiles,
Labourent donc les mers sous les pieds des nageurs,
Pour qu'on trouve toujours les vagues si tranquilles
Et la pâleur des morts sur le front des plongeurs ?

Ainsi a dû penser bien des fois Van Dyck. Emporté, comme un esprit des hautes sphères, dans un tourbillon de doutes, de craintes, de passions véhémentes, de colères morales et d'indignations philosophiques, cherchant du regard dans le ciel l'invisible pouvoir qu'on nomme le Dieu bon, et qui laisse régner le mal, le grand disciple de Rubens a, comme son maître, devancé en mainte circonstance le sombre génie des poètes modernes.

Dans l'église collégiale de Notre-Dame, à Termonde, se trouve une image du *Sauveur crucifié*, qu'anime un sentiment tragique de douleur sans aucune piété. C'est la souffrance humaine pure et simple, avec ses amertumes, ses révoltes, ses interrogations éternelles sur le désordre du monde, les victoires du crime, de l'injustice, de la bassesse et de la perfidie, les continuelles défaites de la vertu, de l'honneur et de l'équité.

Jésus vient de mourir, mais non pas comme une victime résignée, comme un martyr volontaire. C'est un homme admirable, au torse élégant et robuste, aux membres vigoureux et sveltes, modelés en quelque sorte d'une main fière, avec une rare énergie. Son attitude est majestueuse, ses traits ont gardé, même après les luttes de l'agonie, un caractère de dignité à la fois triste et impo-

Digitized by Google

sante. On dirait d'un souverain, qui a terminé sa vie et son règne en dictant ses volontés.

Les autres personnages concordent merveilleusement avec cette donnée première. A droite, saint François embrasse le fût de l'instrument sacrilège, et, près de lui, saint Longin à cheval regarde le supplicié ; à gauche, la Vierge, Madeleine et saint Jean expriment leur douleur ; mais c'est une douleur inouïe, extraordinaire, comme on n'en a jamais vu sur un tableau d'église, sauf dans l'école de Rubens. La Vierge considère son fils expiré avec un sentiment d'horreur et d'indignation, qui ne manifeste aucune piété, aucune soumission aux décrets de l'ordonnateur des choses. On donnerait ce type, cette expression, ce corps, cette attitude, à une femme souliote maudissant la tyrannie musulmane, qu'ils seraient en harmonie complète avec le rôle. « Par suite de quelle abominable fureur, par quelle indigne complicité du ciel, mon fils est-il mort du dernier supplice, outragé, calomnié, traité comme le plus vil des hommes? Pour quel usage Dieu réserve-t-il son tonnerre ? Si les innocents périssent dans les tortures, comment punira-t-on les criminels? Et moi, pourquoi suis-je livrée à cette horrible désolation? » Voilà ce que semble dire la pauvre mère, et ses traits énergiques, ses yeux ardents, sa bouche entr'ouverte, son attitude belliqueuse, presque menaçante, expriment aussi bien que des paroles la violence de son désespoir.

Madeleine, secouée par une douleur moins fougueuse, se renverse en arrière pour examiner le terrible spectacle, un prophète, un juste qui vient de mourir dans l'opprobre et la souffrance ; mais son affliction ne lui déchire pas le cœur. Elle porte une de ces robes de soie, qui paraissent teintes avec les rayons du soleil et qu'aimait tant Rubens.

Saint Jean l'Évangéliste ne se domine point comme elle. Son attitude, sa tête rejetée en arrière, le geste désespéré de sa main

Digitized by Google

droite, semblent protester contre l'inique sentence qui a fait périr entre deux scélérats l'interprète de la conscience humaine, l'apôtre de la charité, le rédempteur du monde antique. « Le mal, le crime ont donc triomphé ! paraît-il dire. Les aveugles, les hypocrites, les ambitieux inquiets pour leur domination, les opiniâtres sectateurs du passé ont détruit le voyant. Et nous, il faut que nous poursuivions seuls la tâche qu'il avait conmencée, que nous allions proclamer sa doctrine aux quatre coins du monde, sans être soutenus, exhortés, consolés par lui ! »

Le même sentiment de révolte contre l'injustice du destin anime les personnages de droite, mêlés moins directement à l'action. Saint François, qui embrasse le fût de l'instrument patibulaire et se trouve noyé dans l'ombre du cadavre, saint François ne regarde point le Christ avec reconnaissance, avec admiration, comme le héros d'un sacrifice volontaire : il n'éprouve pas une douleur humble et résignée, un pieux attendrissement. Il y a sur ses traits une indignation profonde, une colère morale : évidemment son cœur se soulève, il accuse l'indifférence, la coupable inaction du souverain arbitre. Pour saint Longin, converti pendant le supplice même du révélateur, il considère avec étonnement, avec tristesse et confusion, la dépouille inanimée que vivifiait naguère un esprit sublime.

Un ciel sombre occupe tout le fond du tableau : le soleil s'éclipse, des nuées lugubres entourent le Sauveur. Il est regrettable qu'un effet de clair-obscur ne le détache pas sur ce fond orageux, ne mette pas en saillie ses belles formes et son visage auguste (1).

Le sentiment de révolte que cette toile exprime n'est point

(1) Après avoir fait cette description dans l'église même, je l'ai lue devant le tableau à un amateur de Termonde, qui m'accompagnait, M. A. Blomme, et je dois dire, comme garantie d'exactitude, qu'il l'a trouvée d'une fidélité complète. Le morceau décorait autrefois l'église des Capucins, d'où il fut transporté à Notre-Dame. Il a été gravé trois fois, par Bolswert, Pierre de Jode et Normand.

Digitized by Google

particulier à Van Dyck. Rubens a exécuté plusieurs tableaux qu'assombrissent les mêmes doutes sur la justice divine, sur le dogme des peines et des récompenses, sur la moralité du pouvoir mystérieux qui domine le monde. A ce point de vue, deux toiles du musée de Montpellier sont extrêmement remarquables, plus que remarquables même, sont frappantes et saisissantes. L'une nous montre le Sauveur mourant sur la croix, sans autre témoin de son agonie que Madeleine. C'est un merveilleux petit tableau, qui n'a qu'un mètre treize centimètres de hauteur, sur soixante et un centimètres de largeur. Toutes les qualités de Pierre-Paul y sont réunies : jamais sa couleur n'a été plus forte, plus vive, plus harmonieuse; comme travail de palette, c'est un chef-d'œuvre ; comme sentiment aussi.

En avant d'un tertre que dominent une construction rustique, des arbustes jaunis par l'automne et des rochers, se dresse la croix impie, où le Rédempteur va mourir et dont on ne découvre point la base. A la hauteur des pieds de Jésus, Madeleine, vue à mi-corps, embrasse le bois sanglant. Il n'y a pas d'autre personnage. Quelle scène navrante et pathétique ! Le supplicié du Golgotha, livide, jauni, pâli, bruni même en certains endroits par la douleur, les lèvres violettes, horrible et tragique, regarde le ciel avec des yeux sanglants et désespérés. Où est le Dieu qui doit renaître le troisième jour, qui n'a subi qu'une mort apparente et fictive? Pourquoi cette désolation sans bornes, cette affreuse agonie, ces crispations de la chair, cette décomposition du fluide vital ? Pourquoi ces cheveux épars, cette barbe désordonnée, ce profond et sinistre abattement? Un homme si découragé n'est pas le Sauveur du monde, ne s'est pas offert lui-même en sacrifice : il n'y a pas dans ses yeux, dans son visage, dans toute sa personne, le moindre signe de résignation, la moindre trace de dévouement. C'est le juste qui meurt accablé, maudissant la barbarie du sort,

Digitized by Google

l'aveuglement des hommes, n'ayant aucune foi dans la probité du ciel, dans les compensations de la vie future. Et la lumière, qui tombe en plein sur son corps, fait ressortir sa tête lugubre, par le contraste des nuances.

Ah! Dieu ne l'a pas seul abandonné, suivant le cri douloureux de l'Évangile: sa mère, ses parents, ses amis, ses disciples même ont fui ses dernières angoisses. On ne voit près de lui que la blanche Cananéenne, aux chairs grasses, aux joues fleuries, au teint carminé, aux longs cheveux flottants, couleur d'or sombre: elle lève vers le martyr ses beaux yeux trempés de larmes, d'un éclat et d'une vivacité admirables. Sa grâce, sa tendresse, son affliction devraient le calmer, adoucir son agonie. Mais, dans sa souffrance horrible, dans son incommensurable désespoir, il ne songe même pas à elle, ne tourne même pas ses regards vers cet emblème des terrestres affections. Doute-t-il de son attachement, comme il doute de la justice divine? Les chairs si fraîches, si potelées de Madeleine, qui n'a pas perdu l'éclat de son teint, feraient croire à cette douleur suprême. Il meurt donc, le prophète persécuté, dans une solitude de cœur effroyable, sous un ciel morne, au milieu d'une campagne déserte, moins ravagée que son existence. Les sombres nuages qui roulent derrière lui sont un flot de lumière, en comparaison des ténèbres de son esprit.

Un autre tableau de la même collection donne aussi beaucoup à réfléchir. On y voit le supplice d'une chrétienne, qui avait trois compagnons. Les trois martyrs sont morts, gisent égorgés sur la terre. Mais la sainte vit encore, et les soldats achèvent leur cruelle besogne. Un des légionnaires la tire atrocement par les cheveux; un autre vient de la saisir par le haut de sa robe, et tient en l'air son épée nue, qu'il va lui plonger dans la poitrine; un cavalier darde sa pertuisane pour lui déchirer les entrailles.

Digitized by Google

Tant de bourreaux et une si faible victime! Monté sur un cheval, la couronne en tête, un vieillard féroce, à l'œil sanguinaire, mais au type régulier, attend qu'on ait fini d'exécuter ses ordres. Dans le ciel, des anges qui descendent vers la chrétienne lui apportent la couronne des élus ; mais elle ne les voit pas, elle ne s'en soucie pas; on dirait que le peintre les a mis là par habitude, comme des machines de théâtre qui ne l'intéressaient pas lui-même : la figure de la sainte n'exprime que l'épouvante, l'horreur et le désespoir. Singulière façon de mourir pour sa croyance!

D'où venaient les pensées amères, d'où venait le sombre scepticisme que révèlent ces toiles et bien d'autres encore? Des fureurs de la domination espagnole, des tortures, confiscations et supplices commandés par la Sainte-Hermandad, pour cause de religion d'abord, puis pour cause de sorcellerie. La postérité de Charles-Quint a eu la triste gloire d'éclipser par sa barbarie les scènes les plus funèbres de l'histoire, non seulement au delà des Pyrénées, non seulement dans les Pays-Bas, mais dans toute l'étendue de l'Allemagne, qu'elle a couverte de ruines et trempée de sang. Je ne veux point rappeler les forfaits perpétrés par le duc d'Albe : ils ne sont que trop connus pour l'honneur de notre espèce. Mais des tyrans subalternes, des fanatiques en sous-ordre, luttaient avec lui d'atrocité. Les bandes espagnoles, quand on ne leur payait pas régulièrement leur solde, se payaient elles-mêmes par d'abominables pillages, que précédaient et suivaient le meurtre et l'incendie. Sortant de leurs garnisons, envahissant les villes et les campagnes, ils traitaient les malheureux habitants comme des animaux destinés à la boucherie. C'était un *règlement de comptes*. Souvent même les bandits se passaient de prétexte. La plus fameuse de ces tueries eut lieu à Anvers le 4 novembre 1576. Ce jour-là, vers midi, cinq mille fantassins et six cents

Digitized by Google

cavaliers quittèrent la citadelle, précédés par une bannière où l'on voyait flotter l'image du Christ et celle de la Vierge. Au moment où ils venaient de franchir les portes, ils tombèrent à genoux et invoquèrent l'aide du ciel pour leur œuvre infernale. Puis ils se précipitèrent dans la ville condamnée, pillant, massacrant, mettant le feu aux plus riches demeures. Huit mille citoyens périrent; l'hôtel de ville, qui passait pour un chef-d'œuvre, fut dévoré par les flammes, le bourgmestre assassiné, traîné dans les rues. Mille maisons s'écroulèrent, après avoir dévoré un grand nombre d'habitants. L'affreuse scène dura trois jours : tous les crimes que des scélérats peuvent commettre furent alors perpétrés à la face du ciel ou dans l'ombre des logis.

Deux épisodes, racontés par les historiens du temps, caractérisent peut-être mieux qu'une description générale cet attentat sanguinaire, qui a dépassé les horreurs de la Saint-Barthélemy. Après avoir vidé les magasins et les boutiques, les Espagnols pillaient les appartements et, lorsqu'ils ne trouvaient pas le butin assez riche, croyaient que les bourgeois avaient caché leur numéraire et leurs objets les plus précieux. Alors, pour les forcer à découvrir l'endroit, ils les frappaient, les blessaient, les mettaient à la torture. Saisie de crainte, une jeune dame, nommée Fabry, s'était réfugiée avec sa mère et d'autres parentes dans les caves de son habitation. Comme le jour allait finir, une bande de pillards envahirent la demeure, la saccagèrent, puis descendirent dans le sous-sol. Trouvant la porte close, ils la firent sauter avec de la poudre : la vieille mère, qui se trouvait auprès, fut mise en morceaux. Passant par-dessus son cadavre, les soldats se précipitent sur la fille, lui demandant où elle a caché ses trésors, où s'est réfugié le maître de la maison. Elle eut beau dire qu'elle n'avait point de fortune et qu'elle ignorait le sort de son mari, peut-être étendu mort dans quelque rue, ses protestations ne lui

Digitized by Google



LE CHRIST AU TOMBEAU

Digitized by Google

Digitized by Google

servirent à rien. Pour obtenir des aveux, ils la pendirent à une poutre du cellier, puis, la surveillant, coupèrent la corde avant qu'elle eût cessé de vivre. Ayant alors réitéré leurs questions, qui ne pouvaient produire aucun effet, ils la pendirent de nouveau et coupèrent une seconde fois la corde en temps opportun. Après diverses répétitions du même supplice, voyant qu'ils perdaient leurs peines, ils la pendirent une dernière fois et l'abandonnèrent. Chose étrange ! la victime si cruellement torturée par la bande cupide ne mourut pas. Une servante de la famille, mariée à un soldat espagnol, descendit dans la cave assez promptement pour sauver sa maîtresse. La jeune dame continua de vivre, mais perdit la raison. Des nuages obstinés s'abattirent sur son intelligence : elle errait sans cesse autour de son habitation, ou, d'une main affaiblie, creusait la terre dans son jardin, pour y chercher le trésor imaginaire que lui avaient réclamé les Espagnols.

Au moment où les bandits commençaient leur œuvre infâme, avait lieu une noce opulente. Deux voisins, un jeune homme et une jeune fille, depuis longtemps fiancés et appartenant à de riches familles, venaient d'être unis. Toute la société se trouvait à table, quand d'affreuses clameurs annoncèrent le début du carnage. Les hôtes effrayés attendirent dans la salle du banquet le sort qui leur était réservé. Enfin des coups violents brisent la porte : une troupe de scélérats, précédés par leur capitaine, envahissent la maison, pillent les chambres l'une après l'autre, sans rencontrer la moindre opposition, la famille et les invités n'ayant aucune arme. Pour satisfaire leur avarice et calmer leurs instincts féroces, on leur donne la vaisselle d'argent, le numéraire, les bijoux, les étoffes précieuses ; ne trouvant pas le butin proportionné à leur espoir, les démons du sud exigent davantage, et comme on ne peut rien ajouter, leur fureur s'exalte, franchit

Digitized by Google

toutes les bornes. Ils tuent le jeune mari : la femme tombe, en poussant des cris affreux, dans les bras de sa mère ; les Espagnols l'en arrachent, égorgent la vieille dame, puis commencent à massacrer toute la compagnie, pour se venger de leur mécompte. La nouvelle épouse, qui était d'une beauté rare, fut épargnée, conduite à la citadelle : son père, le seul homme demeuré vivant dans la salle, exaspéré du sort qu'il prévoyait pour sa fille, se jette sur les Espagnols, arrache l'épée de l'un d'eux et, ses forces se trouvant quintuplées par la fureur, étend raides morts à ses pieds plusieurs des assassins. Mais il est bientôt percé de coups. La bande féroce continue ensuite de piller la maison.

Pendant ce temps, un des meurtriers menait la jeune femme à la citadelle, l'enfermait dans une chambre écartée. On la réservait sans doute pour un chef. A peine restée seule, la malheureuse prit la résolution de terminer ses infortunes par une mort volontaire. On lui avait laissé tout son costume de noce : une lourde chaîne d'or lui servit à se pendre, et elle allait effectivement trouver le repos qu'elle cherchait, quand le truand revint sur ses pas, prévint l'asphyxie, dépouilla l'innocente victime, la mit entièrement nue. Appelant d'autres scélérats, ces monstres fouettèrent son beau corps jusqu'à ce qu'elle fût couverte de sang, presque folle de désespoir, puis la chassèrent de la forteresse. Elle erra ainsi à travers les rues, entre les maisons qui flamboyaient, parmi les morts et les mourants, image d'une désolation sans bornes. Une escouade de soldats eut enfin la miséricorde de la tuer. Ainsi se termina pour elle cette journée pleine d'espérance, qui avait débuté par le carillon de ses noces, qui l'avait unie à l'homme de son cœur (1) !

Voilà quels souvenirs restaient dans les esprits, quelles histoires

(1) Motley : *Fondation de la République des Provinces-Unies*, livre III, ch. v. L'auteur cite dans les notes tous les témoignages contemporains.

Digitized by Google

se racontaient dans les familles, le soir, les portes closes, à la lueur du foyer, devant les images des victimes, les légendes d'horreur et de désespoir qui faisaient verser des larmes, qui provoquaient des sanglots. Et quand la soldatesque étrangère ne décimait point la population des villes et des campagnes, les bourreaux du Saint-Office prenaient sa place, exécutaient l'œuvre de mort : ils arrachaient aux familles un père, une mère, une sœur bien-aimée, un frère plein d'espérance, et ils brûlaient, décapitaient les hommes, enterraient les femmes vivantes. Toute trace de protestantisme disparut; les citoyens frappés de terreur courbaient la tête devant l'Église romaine, exécutaient avec angoisse toutes ses prescriptions. Alors on inventa les procès de sorcellerie, le carnage augmenta au lieu de diminuer : un seul inquisiteur, le père Remigius, se vantait d'avoir fait périr par mois jusqu'à cent complices de Belzébuth. Et ces destructions en masse, pour un crime impossible, avaient lieu du temps même de Rubens et de Van Dyck. Si les peintres se mettaient à la fenêtre, ils pouvaient voir les malheureux qu'on traînait au supplice, le visage bouleversé par la souffrance et la terreur. Si le hasard les conduisait sur la place où on les décapitait, où on les attachait au poteau funèbre, ils pouvaient voir leurs figures désespérées, convulsionnées, quand on les agenouillait devant le billot, ou quand la flamme commençait à envelopper leurs chairs frémissantes. D'autres spectacles les navraient dans l'intérieur des familles : quelle désolation devaient exprimer les traits d'une mère à laquelle on venait d'enlever son fils, d'un père qui pleurait sa fille brûlée la veille ou enterrée vivante, quelle douleur devait assombrir le visage des orphelins déclarés infâmes, parce que leur père ou leur mère avaient eu des pratiques avec le démon ! Un gémissement universel, une lamentation funèbre montait, comme un glas sépulcral, de toutes les maisons, de toutes

Digitized by Google

les rues, de toutes les places, de tous les faubourgs, allait supplier et adjurer au fond du ciel l'inexorable destin. Un drame horrible, auprès duquel Macbeth ne serait qu'une idylle, enveloppait, étreignait les artistes : ces lugubres scènes frappaient leur imagination puissante, leur mémoire implacable, les poursuivaient dans leur atelier, dans leur sommeil, tyrannisaient leur main, envahissaient leurs toiles, y évoquaient de sinistres compositions, des figures tragiques et lamentables. La première école flamande, au quinzième siècle, avait été douce, tranquille, rêveuse, pleine d'onction et de grâce; la seconde école, au seizième, garda pendant quelque temps ce charme intime, ces pieux et suaves caractères, puis pencha vers la licence et les motifs voluptueux; la troisième école, celle de Rubens, enfantée dans le carnage et la tempête, a éclipsé toutes les œuvres du pinceau par sa violence dramatique, par ses données lugubres et sa poignante exécution. Née au moment où Shakespeare, dans toute sa force, élargissait le domaine de la terreur, elle l'a égalé, presque dépassé. Non seulement Rubens et Van Dyck, mais Jordaens, Van Thulden et Gaspard de Crayer ont atteint, dans un assez grand nombre de toiles, les dernières limites du drame, et l'on sait maintenant d'où leur venait cette lugubre éloquence.

Digitized by Google

CHAPITRE II

NAISSANCE ET DÉBUTS DE VAN DYCK.

Antoine van Dyck, le plus idéal des peintres flamands, naquit à Anvers, le 22 mars 1599, de Marie Cuypers, seconde femme de François van Dyck, son père : il fut baptisé le lendemain dans la cathédrale. La maison où il venait de recevoir le jour existe encore : elle se trouve près du Vieux-Marché au Blé, presque en face de l'hôtel de ville, et porte les indications suivantes : S. 1 (section première), n° 739. Une fantaisie patriotique d'Arnold Houbraken a fait jusqu'ici regarder ses parents comme des Hollandais : sans autre preuve qu'une phrase incidente mêlée à une *Description de Gouda*, il les avait déclarés citoyens de Bois-le-Duc (1). Mais on a retrouvé la généalogie du grand peintre. Son aïeul, qui portait le même prénom que lui et cultivait le négoce, mourut à Anvers le 3 mars 1580; sa femme, Cornélie Pruystinck, lui survécut onze ans et termina ses jours au mois de décembre 1591. François van Dyck, leur fils, vendit de la soie comme son père, suivant l'habitude de l'époque (2). Il devint

(1) « Daniel cultiva cet art pendant sept ans sous Westerhoud, puis à Bois-le-Duc, chez le père d'Antoine van Dyck, lequel était un bon peintre sur verre. » Voilà tout le passage: il a une bien faible importance.

(2) Tous ces faits sont relatés sur une inscription funèbre, qu'on voyait autrefois dans la cathédrale d'Anvers. Le genre de négoce auquel était adonnée la famille Van Dyck est mentionné dans les *Konstminnende Wandelingen*, de Henri Dominique van den Nieuwenhuysen, année 1783, p. 416.

Digitized by Google

fort riche, et mêlait à la poursuite des biens matériels une piété fervente, car il se laissa embrigader parmi les directeurs de la chapelle du Saint-Sacrement, à Anvers. Le 4 octobre 1587, il épousa dans la cathédrale Cornélie Kersboom, dont la vie fut aussi brève qu'une journée de décembre : le 15 juillet 1589, on administrait le baptême à un enfant qu'elle venait de mettre au monde et auquel on donnait le prénom de Jean ; la couche avait été sans doute laborieuse, car le nouveau-né mourut bientôt, et, le 28 du même mois, on enterrait la pauvre mère.

François van Dyck ne porta pas longtemps son deuil : le 6 février 1590, il se remaria, dans la cathédrale, avec Anne-Marie Cuypers (1). Elle supporta mieux que la première femme les pénibles épreuves de la maternité : dès le mois d'octobre, elle donnait à son compagnon une héritière, que l'on baptisait le 18. Elle devait être née la veille, c'est-à-dire huit mois et neuf jours après la noce, compte singulier qui fait réfléchir. Elle reçut le nom de Catherine : bien que venue au monde à une époque irrégulière, elle ne se flétrit point comme une fleur trop hâtive, car elle épousa, le 2 mai 1610, le sieur Adrien Diercx, notaire de la ville. Onze autres enfants lui succédèrent, dans un espace de seize années ; Antoine van Dyck fut le septième ; Élisabeth termina le défilé, le 2 novembre 1606. Cette abondante progéniture semble avoir épuisé la mère, qui alla se reposer de ses nombreuses gestations dans le tombeau, le 17 avril 1607.

La dévotion du père influa sur toute la famille, et cinq enfants se vouèrent à l'existence monotone des cloîtres : trois filles, Cornélie, Suzanne, Élisabeth, devinrent béguines dans leur ville natale ; Anne, qui avait vu le jour en 1601, entra en 1618 dans

(1) Son nom se trouve orthographié *Cupers* sur quelques actes, et *Cuperis* sur son tombeau, par une méprise du graveur probablement, qui aura changé une lettre de place.

Digitized by Google

le couvent des chanoinesses régulières de Saint-Augustin, à Waesmunster, en Flandre; huit ans après, elle obtint d'être transférée à Anvers, dans un couvent du même ordre, nommé Facons. Elle y mourut en 1656. Son portrait, peint par son frère, s'y voyait encore en 1780 et n'a peut-être pas disparu du monument (1). Théodore van Dyck, né en 1605, choisit la carrière ecclésiastique dès l'âge de 20 ans, fut ordonné prêtre en 1629, entra dans l'abbaye des Prémontrés de Saint-Michel, à Anvers, où il prit le nom fictif de Waltmann, obtint le rang de chanoine et professa la théologie. C'était un homme d'un caractère paisible, mais plein de zèle pour la religion et le salut des âmes. L'abbaye de Saint-Michel possédait une succursale, une maison des champs, à Minderhout; il y exerça quelque temps les fonctions de vicaire ou sous-prieur, en devint directeur et la gouverna pendant vingt-huit ans. Un asthme y termina ses jours le 25 février 1668, à l'âge de 63 ans (2).

Bien que séparé de ce frère et de ses quatre sœurs par l'isolement de la vie monastique, Antoine leur garda son affection. Deux planches importantes, que Paul Pontius et Pierre de Jode avaient gravées sous ses yeux, sont dédiées à ses sœurs Anne et Suzanne. Les inscriptions placées au bas préconisent leur mérite

(1) Nous empruntons ces détails à une note des régistres du monastère, copiée par l'Anonyme.

(2) Ces faits sont relatés, dans la note qui le concerne, sur les registres mortuaires de l'abbaye de Saint-Michel : nous la donnons tout entière, parce qu'elle est inédite.

« Anno Domini 1668, die 25ª februarii, in domo nostrâ pastorali de Minderhout diem supremum obiit, asthmate correptus, omnibus Ecclesiæ sacramentis præmunitus, dilectus confrater noster in Christo reverendus D. F. Waltmann, in sæculo Theodorus van Dyck, sacræ theologiæ baccalaureus formatus, ecclesiæ sancti Michaelis Antuerpiæ Ordinis præmonstratensis canonicus et sacerdos, qui, post alias obedientias, officio Cellarii, Lectoris sacræ theologiæ, Vicarii in Minderhout, ac præfati loci Pastoris 28 annis diligentissime functus est. Vir fuit placidus in moribus, nec non zelosus pro Ecclesiâ et ovibus suis. Ætatis 63, professionis 43, sacerdotii 39.

« Pro cujus animæ refrigerio præcum vestrarum suffragia ex charitate postulamus.
« Requiescat in pace. »

Digitized by Google

et leurs vertus, expriment la tendresse de Van Dyck pour elles (1). Un autre morceau gravé par Schelte de Bolswert et représentant la Vierge qui tient appuyé contre son sein l'enfant Jésus endormi et paraît avertir Joseph de ne point l'éveiller, manifeste les mêmes sentiments à l'égard de Théodore (2). L'artiste semble avoir eu pour ces bannis du monde une préférence de cœur : ils furent les seuls enfants de sa mère auxquels il donna des marques publiques d'attachement.

La cinquième sœur de Van Dyck, dont on ignore le nom, ne répudia point tout espoir de bonheur dans cette vie passagère : elle épousa un certain Derick ou De Ryck, habitant d'Anvers. Une sur cinq demeurée dans le siècle ! On voit à quel point le clergé espagnol, auxiliaire de Philippe II, avait asservi les intelligences, comme la domination étrangère asservissait les actions et les volontés.

La mère de Van Dyck semble avoir été une femme de goût : elle s'était rendue presque célèbre par ses travaux à l'aiguille. On admirait beaucoup un tour de cheminée, où elle avait brodé avec de la soie multicolore l'histoire de Suzanne : les contours en étaient très nets et les teintes finement graduées. Des rameaux entrelacés avec art formaient la bordure. On dit qu'elle y travailla d'une manière assidue pendant qu'elle était grosse du peintre. Les nombreuses affaires de François van Dyck l'empê-

(1) La première figure le *Sauveur descendu de croix ;* en voici la dédicace : *Religiosæ dñæ Annæ van Dyck, monasterii Facontini Passionis, hoc theatridium germanæ suæ ponebat Antonius van Dyck.* Gravé par P. Pontius.

La seconde, œuvre magnifique, représente *saint Augustin en extase,* un des premiers tableaux peints par le grand coloriste après son retour d'Italie ; elle porte cette légende : *Honestæ ac virtutum laude conspicuæ Dñæ Suzannæ van Dyck, Beginasii Antv. alumnæ, sorori carissimæ D. D. Q. Ant. van Dyck.* Gravé par Pierre de Jode.

(2) La dédicace en est ainsi rédigée : *Venerando admodum atque erudito Dño Theod. Waltmanno van Dyck S. T. B. ecclesiæ D. Michaelis ord. Præm. Antverpiæ canonico Presbytero, fratri suo germano, dedicabat Ant. van Dyck.*

Digitized by Google

chant d'instruire lui-même son fils, ou de veiller sur son éducation, Marie Cuypers se chargea de ce soin et apprit au jeune Antoine les premiers éléments de l'art qui devait le rendre illustre (1).

Elle le mit ensuite chez Henri van Balen, peintre élégant dont la facture soignée a toujours dû plaire aux femmes. Van Dyck entra dans son atelier en 1609, à l'âge de dix ans, comme l'attestent les *Liggeren*. On ne sait pas au juste quand il quitta ce premier guide pour aller demander à Rubens de plus mâles et plus fortes leçons, car le grand chef d'école, étant peintre officiel de l'archiduc Albert, n'avait pas besoin de faire inscrire ses élèves sur les registres de la corporation de Saint-Luc. Faute d'indication positive, nous devons nous contenter de présomptions logiques. Elles donnent lieu de croire que l'habile néophyte travailla cinq ans sous la direction de Henri van Balen. Rubens n'apprenait pas à ses disciples les éléments de la peinture; il ne les acceptait qu'à demi formés, ayant déjà une certaine habileté pratique et pouvant profiter d'un enseignement supérieur. Chez lui, comme chez d'autres, le noviciat définitif ne durait en général que trois années. Van Dyck ayant été reçu franc-maître en 1618, il y a toute apparence que les leçons de Van Balen dirigèrent son esprit et sa main jusqu'en 1615. Des indications fournies par ses peintures aboutissent aux mêmes résultats. Van Balen avait conservé entièrement les procédés techniques et la facture du seizième siècle, la couleur fine, serrée, lustrée, polie comme de l'émail, les contours précis, l'exécution minutieuse, qui venaient en ligne droite des frères Van Eyck et remontaient à certains égards jusqu'aux miniaturistes. C'était un peintre coquet, élégant, délicat, un peu efféminé, comme son maître Martin de

(1) Cornille de Bie, p. 78.

Digitized by Google

Vos. Jusqu'à sa mort, survenue en 1632, il représenta dans le dix-septième siècle une époque antérieure, phénomène dont l'art flamand et hollandais offre de nombreux exemples.

Or, cette méthode archaïque, le grand élève de Rubens la connaissait à fond, ne l'oublia jamais, y revint plusieurs fois, dans des circonstances spéciales. Donc il l'avait pratiquée assez longtemps pour en avoir l'habitude, pour n'en perdre jamais le souvenir et pouvoir l'employer quand il le jugeait à propos.

Van Dyck semble avoir donné des preuves d'un talent extraordinaire, avant même de quitter l'atelier de Henri van Balen. En 1804, un amateur distingué de Paris, Joseph-Antoine Borgnis, vendit une collection formée d'œuvres peu nombreuses, mais généralement précieuses. Or, il s'y trouvait l'image d'un vieillard, peinte sur toile, haute de 22 pouces, large de 18, qui portait cette inscription, un peu effacée, quoique lisible : Anno 1613. A.v. D. f. Æta.suae 14 (*L'an 1613, fait par A. van Dyck, à l'âge de 14 ans*). On y remarquait des corrections et des changements, qui attestaient l'indécision d'un novice. Mais on y admirait en même temps les qualités supérieures d'un talent précoce. Voici dans quels termes l'auteur du catalogue apprécie la facture. « La force et la vérité du coloris de cette tête, ainsi que la hardiesse de l'exécution, sont si surprenantes qu'elle paraît vivante, et que le sang y circule sous la peau. C'est pourquoi elle peut véritablement être regardée comme un des plus beaux portraits de ce grand homme ; mais l'admiration et l'intérêt augmentent beaucoup, en voyant par l'inscription que le peintre a fait ce chef-d'œuvre à l'âge de 14 ans. » Je laisse à l'écart des réflexions inutiles, qui ne prouvent rien. Si ce tableau existe encore, il serait bien important de le retrouver : mais en quels lieux inconnus la toute-puissance du hasard l'a-t-elle poussé ?

Une fois dans l'atelier de Rubens, Antoine montra bientôt de

Digitized by Google

quoi il était capable, et son maître ne tarda point à concevoir de lui la plus haute opinion, à fonder sur son talent de grandes espérances. Il le surveilla d'une façon toute particulière, le logea même chez lui. Une anecdote prouve d'ailleurs son estime pour le puissant néophyte.

Quand Rubens avait terminé sa tâche journalière, on sait qu'il montait à cheval et s'en allait dans la campagne délasser son esprit, chercher de nouvelles inspirations. Ses élèves, profitant de son absence, tâchaient de voir les compositions qu'il était en train d'exécuter : ils séduisaient, à force d'instances, ou à l'aide d'une cotisation, le vieux domestique Valveken, gardien du sanctuaire. Un jour qu'ils se pressaient autour d'un morceau fraîchement peint, l'un d'eux, le jeune Diepenbeck, fut poussé par les autres sur la toile et en effaça une partie, le bras et le menton d'une Vierge. Un si grave accident consterne la folle troupe : on délibère, on avise aux moyens de réparer le mal. — « Van Dyck est le plus habile d'entre nous, dit Jean van Hoeck : il faut le charger de nous tirer d'affaire. » — Van Dyck employa de son mieux les deux ou trois heures de jour qui restaient, et le lendemain, lorsque Rubens examina son ouvrage, il y fut d'abord trompé : « Voilà, dit-il, un bras et un menton qui ne sont pas ce que j'ai fait hier de plus mal. » Il reconnut ensuite qu'une main étrangère avait touché à son tableau, mais l'anecdote le divertit et il pardonna de grand cœur aux espiègles (1).

(1) Descamps affirme que ce tableau était la fameuse *Descente de croix*. C'est une erreur par trop grossière. La *Descente de croix* fut livrée au Serment des arquebusiers en 1612. Van Dyck avait alors treize ans et n'aurait pu être de force à tromper Rubens, chez lequel il n'entra que deux ans plus tard. L'auteur n'en continue pas moins, avec une étourderie et un aplomb surprenants : « C'est l'époque où l'on prétend que Rubens, ayant conçu une jalousie extrême contre cet illustre élève, lui conseilla de faire le portrait et d'abandonner l'histoire. » Rubens jaloux d'un gamin de treize ans ! La belle anecdote ! Il est inutile de dire que tous les spéculateurs en littérature l'ont fidèlement copiée.

Digitized by Google

Nous avons un témoignage beaucoup plus positif des talents précoces d'Antoine. Rubens n'a pas seulement exercé une influence paternelle et féconde sur l'art de peindre ; il a aussi engendré toute une école de gravure. Jusqu'à lui, nous apprend Mariette, on n'avait point songé à imiter dans les estampes les effets de la couleur, ni même à bien observer les règles du clair-obscur. On travaillait au hasard. Sous la conduite de Rubens seulement, les graveurs commencèrent à reproduire avec leur burin la variété des teintes, le passage graduel, insensible, des ombres aux lumières, l'harmonie des couleurs, le grain, l'aspect des surfaces. Il leur enseigna qu'il fallait employer, suivant les endroits, les tons énergiques, les tons moelleux, les tons sourds, les tons légers; varier les tailles pour mieux tracer les contours, indiquer la perspective, rendre le modèle. Les explications théoriques même ne lui paraissant pas suffisantes, il prenait la peine de diriger leur travail, il retouchait plusieurs fois leurs cuivres de sa propre main, jusqu'à ce que l'effet désiré fût obtenu. Les planches, d'ailleurs, n'étaient point gravées d'après les tableaux, mais d'après des modèles en grisaille ou des dessins très terminés, où on calculait, essayait, préparait les résultats auxquels on voulait parvenir. L'expérience avait appris à Rubens que les tons produits par la différence des couleurs devaient être remplacés par des équivalents, par des effets de clair-obscur, très difficiles à inventer et à combiner. Le jugement et l'œil du maître y sont nécessaires. L'illustre chef d'école aplanissait donc ainsi la route devant ses graveurs. Or, nous savons par Bellori qu'il employait souvent le crayon ou le pinceau d'Antoine pour exécuter les patrons des planches, l'estimant très propre à bien agencer les ombres et les lumières, à préparer le travail des chalcographes (1).

(1) Mariette : Préambule du *Catalogue des œuvres de Rubens; Notes sur Walpole.*

Digitized by Google

Un grand nombre de ces camaïeux, qui existent encore, appartiennent donc à l'époque où Antoine travaillait chez Rubens, soit comme élève, soit immédiatement après avoir été reçu franc-maître. Il y en avait plusieurs à l'Exposition rétrospective d'Anvers, en 1877, que l'on avait attribués, sans motifs quelconques, au pinceau de Diepenbeck. La *National Gallery* de Londres possède le modèle en grisaille qui a servi à Schelte de Bolswert pour graver la *Pêche miraculeuse* de Malines, sur une feuille de même grandeur. Eh bien, on admire dans ces pages monochromes une souplesse, une dextérité, une sûreté de main, que l'on croirait produites par une longue expérience et qu'on ne supposerait pas avoir été obtenues par un jeune homme. Rubens seul aurait pu mieux faire. Van Dyck n'était donc pas loin de l'égaler en adresse technique, avant d'avoir terminé son noviciat (1).

Dès le commencement de l'année 1618, Antoine fut reçu franc-maître, et nul peintre sans doute n'avait obtenu si jeune cet honneur : il n'avait pas tout à fait dix-neuf ans. Il paya 23 florins 4 sous, le 11 février, pour son droit d'admission (2). La même année, il entra dans l'association de secours mutuels, fondée par les artistes de sa ville natale. Bien loin de quitter alors son guide, il continua de demeurer chez Rubens et de travailler sous ses yeux. Le grand peintre le recommandait à tout le monde, lui procurait de l'ouvrage et l'employait lui-même. Il était, en quelque sorte, naturel qu'ils vécussent ensemble, car Van Dyck était le fils intellectuel de Pierre-Paul, uni à son maître par des liens plus intimes que les enfants de sa chair. Le brillant disciple entrait donc dans la vie comme dans un parc, où il suivait sans effort un chemin bordé de fleurs et d'antiques ombrages.

(1) La Pinacothèque de Munich renferme douze grisailles de ce genre, exécutées par Van Dyck pour ses propres ouvrages.

(2) *Liggeren*, t. Ier, p. 545.

Digitized by Google

Sa carrière d'artiste se divise en quatre périodes, qu'il est nécessaire de distinguer :

1° L'époque de ses débuts et de ses premiers travaux en Belgique, avant son départ pour l'Italie, du printemps de l'année 1618 à l'automne de 1621 ;

2° Son séjour en Italie, de l'automne de 1621 à la fin de l'année 1625 ;

3° Sa seconde résidence au bord de l'Escaut, de la fin de 1625 au printemps de l'année 1632 ;

4° Son séjour dans la Grande-Bretagne, du printemps de l'année 1632 au 9 décembre 1641, où il termina ses jours.

Digitized by Google

CHAPITRE III

PREMIERS TRAVAUX DE VAN DYCK. — EXCURSION EN ANGLETERRE.

Les débuts de Van Dyck, après qu'il eut obtenu, avec la maîtrise, le droit d'enseigner lui-même et de vendre des tableaux, sont naturellement la partie la plus obscure de sa biographie. On ne prend pas note des faits et gestes d'un homme inconnu. J'ai cependant quelques données positives qui me permettront d'éclairer ces heures matinales.

Le premier tableau exécuté par lui après sa réception existe encore et occupe, dans la même église, la place pour laquelle il avait été peint. C'étaient les Dominicains d'Anvers, qui le lui avaient demandé : la basilique a changé de nom; elle s'appelle maintenant l'église Saint-Paul. Le morceau, qui orne l'aile septentrionale, figure le *Portement de croix* (1). Les personnages y sont pressés l'un contre l'autre, de manière à former un groupe trop compact : il semble qu'ils ne pourraient faire aucun mouvement.

(1) Hauteur : $2^m,40$; largeur : $1^m,65$. « Si distolse però Antonio dalla scuola del Rubens, e tiensi che egli facesse all'hora nella chiesa di San Domenico il quadro di Christo, che porta la croce, caduto ginocchione, con le Marie e soldati, che lo conducono al Calvario : la quale opera ritiene la prima maniera del Rubens. » Bellori, p. 254.

Digitized by Google

Le Christ, tombé à genoux et appuyant sa main gauche sur une pierre, tourne vers Marie des yeux pleins de tristesse, plutôt que d'abattement et de douleur. C'est la seule expression qui anime son visage, où ne rayonnent ni la majesté du Dieu sauveur, ni l'indignation du prophète accablé par la sottise et la méchanceté des hommes. La mère aussi est une pauvre créature affligée, sans noblesse idéale. Quant à la croix, il est manifeste qu'un individu seul ne peut la porter : les gros troncs d'arbres, qui la forment, doivent peser plus d'un quintal. Le peintre encore naïf a voulu justifier de cette manière la chute du Rédempteur. Pendant qu'un valet cherche à le relever, un licteur va le frapper avec la hampe de sa pertuisane : un autre soldat le gourmande, lui ordonne de continuer sa route.

Dans tout ce tableau, on sent l'effort d'un jeune débutant, qui lutte contre les difficultés de son art, qui cherche sa voie et n'est pas encore maître de son instrument. C'est un oiseau sur le bord de son nid, essayant ses ailes novices, n'ayant pas encore assez de force et d'expérience pour prendre son vol à travers le ciel.

Le personnage le plus remarquable est un sbire tenant une corde, vu de dos et campé au premier plan pour attirer l'œil. Appuyé sur sa jambe gauche, la droite tendue en arrière, la main gauche levée au-dessus de sa tête et montrant à l'horizon le Calvaire, il a fourni au brillant élève l'occasion d'étaler son savoir anatomique. C'est une véritable académie. Sauf une cotte militaire nouée autour de sa taille, il est complètement nu. Tous les muscles de ses bras, de son dos, de ses jambes, sont indiqués, mis en relief avec un soin excessif, pour montrer la science du corps humain que possédait l'auteur. C'est un détail de facture qui équivaut à un renseignement biographique : nous apprenons ainsi qu'Antoine avait étudié profondément l'anatomie et même qu'il était fier de son instruction.

Digitized by Google

Certains défauts de la main-d'œuvre trahissent encore l'inexpérience de la jeunesse : l'air manque, la perspective est imparfaite. La toile n'a pas ces beaux tons harmonieux, qui ont velouté par la suite les pages du maître délicat. Pour comble de malheur, la toile a beaucoup souffert : un restaurateur inepte, comme il en existe partout, l'a bariolée de fâcheux repeints. Les jambes en saillie du grand quidam sont enluminées d'un rouge trop vif (1).

Ce tableau prouve que l'auteur avait encore besoin des leçons de Rubens, pour fortifier sa pratique et s'habituer à mieux composer.

Des effigies qui dataient de la même époque semblent avoir été bien supérieures. Une note des manuscrits du conseiller François Mols, que possède la bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles, contient en effet ce renseignement curieux : « J'ai vu dans cette ville d'Anvers, dit l'auteur, deux portraits peints par Van Dyck, qui ont été depuis longtemps transportés en Pologne, derrière lesquels on voyait écrit en français : *Peint par moy Antoine van Dyck* 1618, *aetat.* 19. Ces portraits furent copiés, avant leur départ pour la Pologne, et les copies sont demeurées ici (2). »

Van Dyck poursuivit ses études chez Rubens deux années encore, peignant tantôt pour lui-même, tantôt pour son maître, pro-

(1) Le premier tableau de Van Dyck a été gravé par Corneille Galle ; on lit au bas de l'estampe :

Et bajulans sibi crucem, exivit in cum qui dicitur Calvariæ locum (Et, se chargeant de sa croix, il partit pour le lieu que l'on nomme Calvaire).

Antonius van Dyck pinxit. — Antverpiæ. — Cornelius Galle sculpsit.

(2) François Mols était un amateur passionné des beaux-arts, né à Anvers le 22 janvier 1722, mort dans la même ville en 1791. Il avait réuni une importante collection de tableaux, d'estampes et de livres, et rassemblait en outre avec le plus grand soin tous les documents qu'il pouvait se procurer sur les peintres flamands. Il les accompagnait de notes critiques, où il prit la peine de redresser les innombrables erreurs commises par Descamps dans ses deux ouvrages. Il rédigea aussi une description minutieuse de toutes les églises d'Anvers. Ces renseignements formèrent peu à peu quatorze volumes, dont six consacrés à Rubens. Ils furent achetés en 1814, à la vente d'un nommé Vinck, pour la Bibliothèque royale de Bruxelles.

Digitized by Google

fitant chaque jour de l'enseignement incomparable que lui communiquait la vue seule du travail de Rubens. Il songeait à partir pour l'Italie, lorsqu'une circonstance imprévue le retint. Pierre-Paul ayant passé un acte avec les Jésuites d'Anvers pour décorer les voussures ou pendentifs de leur nouvelle église, le 29 mars 1620, il y fut stipulé que le chef d'école, après avoir dessiné lui-même les esquisses des trente-neuf tableaux, se ferait aider dans l'exécution par ses meilleurs élèves et notamment par Van Dyck. Antoine seul est nommé. L'ouvrage devait être fini dans les derniers jours de l'année, ou au commencement de l'année suivante. Pierre-Paul recevrait en payement 7,000 florins, qui réunis aux 3,000 que les Pères lui devaient déjà pour les deux grands tableaux du maître-autel, feraient 10,000 florins, somme dont l'intérêt lui serait payé à 6 1/4 du cent jusqu'à l'entier acquittement de la dette. Le Père Jacques Tirinus, supérieur de la maison professe, pour encourager Van Dyck au travail, promit de lui commander un tableau d'autel, destiné au même édifice (1). Le brillant élève de Rubens, ayant accepté l'engagement pris en son nom, ne put s'acheminer vers l'Italie. Mais, stimulé sans doute par le désir de voir la Péninsule, il expédia rapidement sa tâche et l'eut terminée dès la fin d'octobre.

L'érection de cette église était pour les Jésuites d'Anvers, et même pour l'ordre entier, une sorte de triomphe. C'était le premier monument chrétien dédié au chef de leur compagnie, à saint Ignace de Loyola ; Rubens avait dessiné le plan de la façade, qui existe encore, qui est son œuvre principale en fait d'architecture. Il avait exécuté pour le maître-autel deux tableaux que l'on devait faire alterner, de six mois en six mois. Et maintenant toute son école, toute cette ruche sans égale travaillait pour en

(1) L'acte passé avec Rubens a été trouvé dans les archives des Jésuites d'Anvers, quand on en fit l'inventaire, après l'abolition de l'ordre par Clément XIV, le 21 juillet 1773.

Digitized by Google

décorer les voûtes. Enfin, quand tous les aménagements intérieurs furent terminés, Jean Malderus, évêque d'Anvers, consacra solennellement l'édifice, le 12 septembre 1621. Une plaque de marbre noir, encastrée dans le portail, contenait cette inscription chronographique en lettres d'or :

CHRISTO DEO, VIRGINI DEÏPARÆ,
BEATO IGNATIO LOÏOLÆ,
SOCIETATIS AUTHORI,
SENATUS POPULUSQUE ANTVERPIENSIS,
PUBLICO ET PRIVATO ÆRE
PONI VOLUIT.

Moins d'un siècle après, ce monument pompeux devait être incendié par le tonnerre, comme si Dieu voulait punir l'orgueil des moines ambitieux.

Pendant que Van Dyck et ses camarades brossaient hardiment les spacieux tableaux destinés aux voussures de l'église, la renommée d'Antoine grandissait. Thomas Howard, comte d'Arundel, opulent et judicieux amateur, éprouva la tentation de l'attirer en Angleterre. Rubens ne l'appelait pas moins que l'*évangéliste des beaux-arts* et le grand protécteur de la peinture. Au mois de juillet, la comtesse sa femme posait chez le maître glorieux, qui devait placer à côté d'elle son nain, son chien et son fou. Un agent du comte lui donne des renseignements sur l'état du travail, puis il ajoute : « Van Dyck habite avec Rubens, et ses ouvrages commencent à être presque aussi estimés que ceux de son maître. C'est un jeune homme de vingt à vingt-deux ans; son père et sa mère sont très riches; il sera malaisé en conséquence de lui faire quitter la ville, d'autant plus qu'il voit la fortune acquise par Rubens. » Dès cette époque donc s'ébauchaient vaguement les secrètes intentions du destin, qui voulait fixer un jour le grand portraitiste dans la capitale de l'Angleterre.

Digitized by Google

Malgré l'opinion du correspondant de Thomas Howard, une tentative faite au nom du roi Jacques, pour appeler Van Dyck à Londres, eut un plein succès, quatre mois après la date de la lettre où il exprimait ses doutes. Lady Arundel avait probablement fait de lui un brillant éloge. Le 25 novembre 1620, dans le post-scriptum d'une lettre que Tobie Matthew adressait d'Anvers à Dudley Carleton, ambassadeur de la Grande-Bretagne en Hollande, il lui disait : « Votre Seigneurie a sans doute été informée que Van Dyck, le fameux Sosie de Rubens, est parti pour l'Angleterre et que le roi lui a donné une pension de cent livres sterling par an. » Le mot de *Sosie*, employé dans ce passage, est extrêmement remarquable : il prouve que, dès cette époque, on jugeait Van Dyck un autre Rubens. Et il n'avait que vingt et un ans ! Je doute qu'un roi ait jamais pris la peine de solliciter un peintre si jeune. Le 16 février 1621, il reçut 2,500 francs de Jacques I[er], *pour un service spécial par lui rendu au monarque*, disent les régistres de l'Échiquier.

Mais son séjour au bord de la Tamise ne devait pas durer longtemps. Le père de Charles I[er] n'idolâtrait point les arts comme son fils : il aimait d'une passion plus vive l'érudition et les belles-lettres. Ses finances d'ailleurs éprouvaient perpétuellement des syncopes dangereuses. Il était réduit à solliciter du parlement des subsides qu'on lui octroyait d'un air revêche et d'une main parcimonieuse. La lutte qui devait faire tomber sous la hache la tête de son successeur était commencée. A la fin de l'année 1620 justement ses fonds baissaient d'une manière inquiétante, et il entrevoyait déjà la nécessité de faire un appel aux chambres, mesure incertaine et désagréable. Aussi commença-t-il par employer la ressource d'une taxe prétendue volontaire, nommée le *libre don*, que, malgré ce titre, nul ne pouvait se dispenser de payer. C'était au fond un impôt royal, exigé par le souverain sans l'au-

Digitized by Google

torisation des Communes. La mauvaise volonté des contribuables ayant presque annulé cet expédient, il fallut convoquer les interprètes de la nation, qui se réunirent le 16 juin 1621.

En de pareilles circonstances, le prince jugea l'économie indispensable, et trouva bon sans doute de renoncer d'abord aux coûteuses superfluités de la peinture. La place de premier peintre était d'ailleurs occupée par un autre artiste des Pays-Bas, Paul van Somer, et le Roi pensa peut-être que Van Dyck ferait double emploi. C'est un homme intéressant que ce Paul van Somer, et on ne peut le négliger dans l'histoire de la peinture flamande, ni dans l'histoire de la peinture chez nos voisins d'outre-Manche. Les deux frères Bernard et Paul van Somer étaient nés à Anvers, où le premier est inscrit sur les registres de Saint-Luc, en 1588, comme élève de Philips Lisart le jeune. L'atroce gouvernement de Philippe II et l'Inquisition les forcèrent probablement de quitter la Belgique. Ils s'établirent de bonne heure dans la ville d'Amsterdam : le livre de la corporation d'Anvers, après avoir signalé l'entrée de Bernard en apprentissage, ne le mentionne plus et ne cite nulle part son frère. L'aîné, qui cultivait principalement le portrait, fit un voyage en Italie, où il eut l'occasion de se lier avec Aart Mytens le vieux, oncle de Daniel, dont il épousa la fille. Paul excellait dans plusieurs genres de peinture, mais surtout, comme Bernard, dans la reproduction de la face humaine. Après avoir travaillé quelque temps au bord du Zuyderzee, il partit pour l'Angleterre, où il fut très bien accueilli par le roi et par toute la noblesse.

Le château de Hampton-Court renferme cinq ouvrages de sa main, qui permettent de juger son talent. Le premier comme importance retrace le fils de Darnley et de Marie-Stuart, Jacques Ier, dont le père, la mère et le fils aîné moururent tous les trois de mort violente. Il est debout, vêtu de noir, et porte le

Digitized by Google

collier de Saint-Georges. Sa figure n'est pas telle qu'on l'imaginerait d'après son caractère bizarre, ses goûts pédantesques, sa passion pour la chasse. Son visage et sa physionomie n'ont rien qui puisse déplaire : il a un grand front, des traits réguliers, mais les tempes un peu creuses et, dans l'expression, quelque chose d'indécis, de lourd, de rustique : son teint basané contribue à lui donner un air agreste. Il semble robuste. Son regard fixe a une pesanteur qui ne fait pas très bien augurer de son intelligence. Le fond du tableau d'ailleurs produit un mauvais effet : tout est rouge dans la chambre, les draperies, le revêtement des murailles, le tapis de pied, le tapis de table : cette couleur uniforme ôte à l'image entière la vigueur et la distinction que lui eussent données des teintes sombres, un habile clair-obscur enveloppant le personnage dans la gravité des demi-ténèbres. C'est le travail d'un homme consciencieux, expérimenté, auquel manque l'inspiration.

Quand on examine la figure de Jacques Ier, on n'y observe presque rien qui rappelle son fils ; quand on examine les traits de sa mère, Anne de Danemark, on le retrouve tout entier. Deux portraits de la reine, exécutés par le même pinceau, rendent l'étude facile. C'était une grande femme pleine de dignité. Ses beaux yeux, couronnés d'arcades sourcilières bien dessinées, ses cheveux touffus, son nez droit, un peu long, mais d'une forme délicate, son menton effilé reparaissent comme dans un miroir, presque avec le même caractère, sur le visage de Charles Ier. Elle a le regard fin, l'œil intelligent. Un des portraits nous la montre seule, debout, coiffée d'un chapeau élégant où ondoie une plume rouge (n° 273). Sur l'autre image, on la voit aussi debout, près d'un cheval, mais accompagnée d'un nègre et entourée de chiens de chasse : elle va partir, elle va courir le cerf et le chevreuil. Cette toile porte la date de 1617, époque où la

reine avait quarante-trois ans. Ses deux effigies sont mieux peintes que celle du roi, dans un style particulier, qui est le style du dix-septième siècle, mais ne rappelle aucun chef d'école.

Van Dyck venait à peine de recevoir la somme mentionnée tout à l'heure, qu'on lui donna congé sous une forme polie et ambiguë. Le 28 du même mois de février, on lui délivra un passeport, dont la rédaction tend à faire croire qu'il avait sollicité l'autorisation de partir. Voici comment l'acte est formulé : « Un passeport pour Antoine van Dyck, serviteur de Sa Majesté, afin qu'il voyage pendant huit mois, en ayant obtenu la permission. Ainsi déclaré par le comte d'Arundel. » Mais le grand portraitiste ne retourna jamais dans la Grande-Bretagne pendant le règne de Jacques Ier ; il n'en eut même jamais l'intention, car, une fois revenu sur les bords de l'Escaut, il disposa de son temps et de sa personne avec une entière liberté, comme un homme que ne retient aucun engagement. Le prince et le coloriste s'étaient donc séparés à l'amiable.

En Belgique, le pinceau du jeune maître ne resta pas longtemps inactif.

Le 19 mars 1621, la terre de Saventhem ayant été érigée en baronnie sur la demande du sieur Ferdinand de Boischot, auquel appartenait ce fief, et le seigneur, décoré d'un nouveau titre, étant venu peu de temps après dans le village, les habitants lui firent une réception enthousiaste. Charmé de cette verve flamande, le baron, pour témoigner sa gratitude, voulut décorer l'église d'un tableau représentant saint Martin, patron de la commune. Il fit un accord avec Van Dyck, pour la somme de trois cents florins, ou 645 francs de notre monnaie actuelle. Au commencement du mois de juin, le panneau était prêt et Van Dyck se mit en route pour aller le placer. L'église a une forme souvent répétée dans le nord de l'Europe : c'est un grand quadrilatère, ayant

Digitized by Google

pour annexe du côté de l'orient un chœur ogival ou en plein cintre. Au fond du chœur se dresse le maître-autel : deux autels secondaires occupent les angles de la nef, à droite et à gauche de l'abside. Le panneau de Van Dyck fut installé sur un de ces derniers. Il exigeait donc un pendant. Aussi la commune désira-t-elle que l'artiste exécutât un morceau de même grandeur, qui pût remplir cette destination. Mais, le village n'étant pas riche, ses faibles ressources ne lui permettaient d'offrir au peintre qu'une rétribution modique. Le jeune maître avait de trop nobles sentiments pour faire la moindre objection. C'était une *Sainte Famille* que les habitants de Saventhem lui demandaient. Il retourna sur les bords de l'Escaut, et se mit à l'œuvre. Au bout de très peu de temps, le panneau terminé venait prendre sa place sur l'autel qui l'attendait. On en aura la preuve tout à l'heure.

Voilà comment les faits ont eu lieu. On les a racontés d'une tout autre manière. Faute de les connaître, on a inventé un épisode romanesque pour expliquer la présence des deux tableaux dans une église de village. Moi-même, n'ayant pas de renseignements nouveaux, j'ai dû suivre la tradition, me cahoter dans la vieille ornière. On prétendait que Van Dyck, étant monté à cheval et ayant pris la route de l'Italie, avait fait un détour, à deux lieues de Bruxelles, pour aller voir une jeune personne qui l'intéressait vivement. Cette jeune personne lui aurait fait un si aimable accueil.... mais la légende est tellement célèbre qu'il faut la reproduire, avant de lui fermer pour toujours le domaine de l'histoire. Voici donc l'aventure chimérique, telle qu'on l'avait imaginée, telle que je l'ai racontée dans les deux éditions de mon *Histoire de la peinture flamande*.

« Pendant que le voyageur cheminait sur l'ancienne route qui conduit d'Anvers à Bruxelles et laisse parfois découvrir de grands points de vue, il atteignit le fond d'une vallée, où se groupaient

Digitized by Google

quelques chaumières, et fit une halte. Il était près du hameau de Saventhem ; or, dans ce hameau se trouvait la demeure champêtre d'une jeune personne de la cour, nommée Anna van Ophem. L'archiduchesse Isabelle lui avait confié une charge peu poétique, la surveillance de ses chiens (1). Mais ce n'était sans doute qu'un titre honorifique, et la gracieuse jouvencelle ne s'occupait probablement des limiers de la Régente que pour les flatter ou les menacer de sa cravache. Quoi qu'il en soit, Van Dyck l'avait vue et désirait la voir encore. Tournant sur la gauche, il prit une route de traverse que bordaient de magnifiques herbages. Un petit ruisseau y distribue la fraîcheur et la vie : le tic-tac d'un moulin et le bruit de l'eau, qui tombe en écumant, annoncent par intervalles qu'il a plus d'une utilité.

« Au bout de dix minutes, Van Dyck frappait à la porte d'Anna. La belle ermite lui parut encore embellie. Elle ne le jugea pas d'une manière moins favorable. Van Dyck était alors un charmant cavalier, bien digne de fixer les regards des dames. Son élégante tournure, ses traits fins et suaves, ses légères moustaches, ses épaules bien dessinées, sa chevelure châtain, aux reflets d'or, qui bouclait naturellement, le destinaient à inspirer des caprices. L'histoire ne dit pas comment la jeune personne le reçut ; mais il est certain qu'elle ne fut pas cruelle envers lui. Dans cette retraite si poétique, où l'on n'entendait que l'uniforme chanson de la mésange et les savantes mélodies du rossignol, où le soleil n'éclairait que de gracieux tableaux, où la lumière de la lune ruisselait, comme un brillant fluide, sur la chevelure des saules pleureurs, tout conseillait l'amour, tout inspirait la tendresse, et l'haleine embaumée des prairies, et le silence de la campagne. Van Dyck ne songea plus à continuer sa route : il mit

(1) Mensaert: *Le Peintre amateur et curieux*, t. I[er], p. 195.

Digitized by Google

au vert le destrier qu'il tenait de Rubens, et erra le long des coteaux, sous les ombrages discrets, dans l'herbe en fleurs, avec sa jolie maîtresse. Quand la nature, si souvent contrariée, a uni deux êtres sympathiques, deux cœurs faits l'un pour l'autre, il semble qu'elle jouisse de leur enchantement. Elle boit, comme eux, à la coupe magique et les entoure d'illusions qui la rendent elle-même plus belle.

« Dans ses moments de voluptueuse langueur, notre artiste reprenait le pinceau. Anna lui avait demandé une peinture pour l'église de Saventhem et, ne lui refusant rien, ne pouvait essuyer un refus. Le tableau montra aux paysans charmés une Sainte Famille. La Vierge était le portrait de l'aimable châtelaine ; on éprouvait le désir de lui adresser les paroles de Gabriel : « Je « vous salue, Marie, pleine de grâce; vous êtes bénie entre toutes « les femmes. » Près d'elle, l'artiste avait dessiné saint Joachim et sainte Anne. Les auteurs qui ont vu ce panneau, maintenant détruit (1), s'accordent pour dire que la jeune personne méritait l'affection du peintre, et qu'ils se fussent laissé prendre à un aussi doux piège.

« Ravie de cette belle page, la fabrique de l'église demanda au coloriste un second morceau, qui lui fut payé deux cents florins et qui existe encore ; il figure saint Martin donnant la moitié de son manteau à un pauvre. C'est une admirable production. Chose étonnante ! le travail ne rappelle en aucune manière la technique de Rubens. Il procède directement du premier maître de l'auteur, Van Balen, et du seizième siècle. On y admire la fine couleur, les lignes arrêtées de cette époque, mais il offre un bien autre caractère..... Saint Martin, couvert d'une brillante

(1) Félibien, t. II, p. 233. — Campo Weyerman, t. Ier, p. 298. — Mensaert prétend « que ce tableau fut emporté par des fourrageurs français, du temps des guerres dans le pays; que même ils en avaient fait des sacs pour mettre de l'avoine. » Comment faire des sacs avec un panneau? Il fut emporté d'une autre manière.

Digitized by Google

armure, est assis sur un beau cheval blanc, le cheval même de Van Dyck. Il tient d'une main son épée nue, de l'autre un coin du manteau. L'élégance de son attitude, la délicatesse de ses traits, le bon goût de son ajustement, de la toque et de la plume qui ornent sa tête, sont au-dessus de tous les éloges. Le mendiant principal tire l'autre coin du morceau d'étoffe : la hardiesse et la vigueur de sa pose, de son torse, de sa musculature, n'auraient pu être poussées plus loin. Le second mendiant a le front ceint d'un bandeau de malade, par-dessous lequel il lance au jeune guerrier un coup d'œil haineux et féroce, où est peinte l'envie. Derrière le saint, un écuyer à cheval montre sa tête noble et expressive. L'homme qui venait d'exécuter ce morceau n'avait besoin de voir ni Rome, ni Florence, ni Venise; toutes les qualités des maîtres italiens, il les possédait, et il fût demeuré plus original, s'il n'avait pas traversé les Alpes.

« Malheureusement Rubens n'était pas de cet avis : le séjour de son disciple à Saventhem l'inquiétait et le chagrinait. Il le croyait perdu entre les bras de son Armide. Aussi employa-t-il tous les moyens pour l'éloigner de son enchanteresse. Il stimula sa curiosité, son ambition; il lui envoya un certain chevalier Nani, comme Godefroid de Bouillon avait expédié Ubalde à Renaud, et Van Dyck se laissa fléchir. Il partit avec le messager de Rubens, quittant l'amour pour la gloire et ne comprenant pas quel triste échange il faisait.

« Par la suite, il revit l'aimable délaissée : mais l'ivresse du cœur ne l'inspirait plus. La poésie étant absente, il la représenta au milieu des chiens qu'elle surveillait; au-dessous de chacun d'eux se trouvait le nom de l'animal. En 1763, ce tableau ornait encore le château de Tervueren, non loin de Bruxelles (1). »

(1) Mensaert: *Le Peintre amateur et curieux*, première partie, p. 161.

Digitized by Google

Ainsi je cadençais des phrases harmonieuses, au retour d'une excursion à pied dans le hameau de Saventhem, mêlant d'une manière intime l'erreur et la vérité, croyant qu'une tradition populaire, une légende du pays des fées, ne pouvait se présenter au lecteur avec des ornements trop poétiques et de trop gracieux atours. Mais l'inexorable histoire a soufflé sur ces brillantes chimères, les a dissipées comme un brouillard du matin. Le prince de Rubempré, amateur passionné des beaux-arts et grand écuyer de l'archiduchesse Marie-Élisabeth, gouvernante des Pays-Bas catholiques (1), voulant savoir à quoi s'en tenir sur cette fabuleuse aventure, fit faire des recherches spéciales. Il obtint par cette enquête la version exacte que je publie pour la première fois (2).

A-t-elle un corollaire ? Van Dyck, lorsqu'il vint mettre en place le tableau de *Saint Martin*, fut-il captivé par le minois d'une jolie paysanne ou par les traits distingués, les beaux yeux, le costume élégant d'une demoiselle (car on met en scène tantôt une villageoise, tantôt une personne du grand monde) ; voulut-il reproduire son visage sur le tableau de la *Sainte Famille* et, pour esquisser le modèle, fit-il de si nombreuses séances que Rubens

(1) Partie de Vienne le 4 septembre 1725, elle avait fait son entrée à Bruxelles le 9 octobre ; elle mourut au château de Marimont le 26 août 1741.

(2) La seule rectification imprimée avant le passage qu'on vient de lire se trouve dans une note ajoutée à l'*Abecedario* de Mariette par les éditeurs (t. V, p. 105 et 106). La voici :

« Le tableau de Van Dyck fut commandé et payé 300 florins par Ferdinand de Boichot, seigneur de la terre de Saventhem, érigée pour lui en baronnie le 17 mars 1621, et en reconnaissance de la réception que les habitants lui avaient faite. Ce fait précis, qui coupe court à tous les contes, se trouve dans un recueil de notes flamandes et françaises, rassemblées au dernier siècle en vue d'une histoire de Van Dyck, restée en chemin, recueil acquis pour le musée du Louvre à la vente de M. Goddé. »

Les éditeurs des *Archives de l'art français*, recueil dont l'*Abecedario* de Mariette fait partie, avaient donc puisé leur rectification à la même source que moi. Mais, s'étant contentés de feuilleter le volume manuscrit au lieu de le lire méthodiquement, ils ont pris un texte rédigé pour de simples notes.

Digitized by Google

fut contraint de lui députer un messager ? Ce fond réel a-t-il produit les circonstances romanesques, les épanouissements de la légende ? Peu nous importe : ce n'est plus qu'un détail accessoire, puisque les incidents principaux de l'aventure ont passé du domaine historique dans le pays des contes, se noient dans la brume des explications imaginaires. Ne substituons pas une nouvelle hypothèse à des incidents fictifs (1).

Pour un homme au courant de l'histoire de l'art dans les Pays-Bas, le *Saint Martin partageant son manteau* est une œuvre très curieuse, en dehors de son mérite, parce qu'on y trouve associés la manière de Henri van Balen et le style de Rubens. Le dessin a la liberté, la hardiesse, le caractère savant de la peinture moderne, unis au travail minutieux, à la couleur émaillée des vieux peintres flamands. Les proportions mêmes des personnages, un peu moins grands que nature, sont comme un souvenir de l'ancienne école. On dirait que Van Dyck, tout en profitant des leçons de Rubens, gardait en partie les procédés techniques dont il avait d'abord fait usage. L'ordonnance du tableau est connue, et on vient d'en lire une description fidèle, tracée à l'aide de notes prises devant l'œuvre même. Quelques détails nouveaux pourtant ne seront pas inutiles. Saint Martin, jeune et beau cavalier, portant un haubert, une cotte de mailles et une toque ornée d'une plume grise, occupe le milieu de la scène : il monte un beau cheval blanc, dont l'œil étincelle, dont le pied frappe impatiemment la terre. Le pieux guerrier, tenant son épée de la main droite, gardant sur l'épaule une moitié de son manteau, l'a presque entièrement divisé ; un pauvre, assis sur de la paille et presque nu, tire à lui l'autre moitié. Son torse, qu'on

(1) Nous raconterons plus loin, en temps et lieu, l'histoire de ces deux tableaux : l'un a été enlevé, détruit peut-être ; l'autre a couru de grands dangers. Le prince de Rubempré mourut en 1765 ; du moins sa collection fut-elle vendue cette année-là.

Digitized by Google

voit de dos, est modelé avec une vigueur admirable. Un second mendiant, qui porte au front un bandeau de malade, truand à la mine farouche, jette sur les deux personnages principaux des regards pleins de haine et d'envie.

Cette peinture si soignée paraît être, chose singulière, l'embryon, le premier état, comme on dit pour les gravures, d'une toile plus spacieuse, qui orne le château de Windsor. Elle offre au regard les mêmes acteurs, posés de la même manière, et de plus, à droite, une grande pauvresse, debout, vue de profil, les cheveux épars, tenant un enfant sur un de ses bras et tendant une main avide, comme un symbole de la plus extrême misère ; à gauche, un massif d'arbres qui projettent leur ombre sur l'écuyer de saint Martin. Au lieu d'avoir une taille réduite, les personnages sont au moins de grandeur naturelle, et le tableau a des dimensions proportionnées (1). Voilà, pour la composition, les analogies et les différences. Quant à la touche, à la couleur, au clair-obscur, aux caractères distinctifs du travail, ils n'ont aucune similitude. L'œuvre de Windsor procède manifestement du Caravage : on y observe partout son influence, son goût, ses procédés de facture. La mendiante qui porte un enfant est sombre comme si elle avait été peinte par le maître farouche. Les ombres sont tellement fortes, qu'elles deviennent presque opaques, circonstance rare dans les productions flamandes et surtout dans l'école de Rubens. Vu de près ou de loin, le tableau a une grande puissance de couleur, mais obtenue par la gamme spéciale du rude novateur, où dominent les ténèbres ; la touche dénote une expérience consommée : pour peindre ces tons rompus, ces habiles transitions, pour faire ainsi usage du clair-obscur, il fallait connaître tous les artifices de la palette, toutes les combinaisons

(1) Hauteur : 8 pieds 4 pouces ; largeur : 7 pieds 10 pouces (mesure anglaise).

Digitized by Google

possibles de la lumière et de l'ombre. Les personnages étonnent par une certaine lourdeur prosaïque, en harmonie avec le style de l'ancien maçon, qui raillait les partisans de l'art idéal. Saint Martin n'a plus la distinction, la vivacité de physionomie, la grâce d'attitude, que l'on admire sur le tableau de Saventhem : ses traits, son expression et jusqu'à son maintien ont été vulgarisés par l'action d'un système, qui a précédé le réalisme actuel de trois cents ans, puisque Michel-Ange Amerighi termina en 1609 sa vie orageuse.

Le tableau de Windsor a donné lieu à maintes controverses. Notons d'abord qu'il se trouve placé, non pas dans la salle de Van Dyck, mais dans la salle de Rubens. Il passe donc pour une œuvre de Pierre-Paul. Mais aucune donnée historique ne justifie cette attribution : la toile n'a jamais appartenu à Charles Ier, ni à Jacques II; elle ne figure point sur leurs catalogues. Elle vient d'Espagne et fut acquise, il n'y a pas très longtemps, par la Couronne d'Angleterre. Elle se trouve donc dans la même condition que tous les tableaux qui n'ont pas une origine certaine, appuyée sur un document positif, ou dont le caractère net, décidé, ne laisse pas prise au doute. On l'a classée parmi les œuvres de Rubens sans motif catégorique, par approximation, par analogie. Or, aucun trait de facture n'y signale évidemment la paternité de Rubens. Je dirai mieux : Pierre-Paul, qui tenait tant à la lucidité, à la transparence des tons, n'aurait jamais peint les ombres épaisses de cette toile, contre lesquelles vient se heurter la vue : la nuit même, sur ses pages savantes, est diaphane et limpide.

La présence du tableau dans la salle dite de Rubens l'ayant néanmoins fait croire du maître immortel, et nul historien n'ayant pu l'examiner à loisir, il passe pour une œuvre de son pinceau. On en a induit que le Saint-Martin de Saventhem en est une copie abrégée, une réduction. Mais le sieur Ferdinand de Boischot,

Digitized by Google

voulant faire un don de joyeux avènement, après une réception enthousiaste et cordiale, se serait-il contenté d'une simple reproduction? Et Van Dyck aurait-il aimé un si humble début, quand ses compatriotes le suivaient des yeux dans la carrière, quand il avait déjà prouvé sa force en traitant des compositions originales?

Il lui aurait été difficile, d'ailleurs, de prendre pour modèle une œuvre qui n'existait point encore. Ayant obtenu l'autorisation de rester seul, pendant quatre heures, dans les grands appartements de cérémonie, à Windsor, avantage qui n'avait jamais été accordé à personne, j'ai pu examiner attentivement cette page énigmatique : il en est résulté pour moi la conviction qu'elle fut tracée par Van Dyck pendant son séjour au delà des Alpes. C'était en effet sa manière d'étudier les maîtres italiens que d'entrer en concurrence directe avec eux. Il jugeait sans doute plus profitable d'analyser leur manière et de se l'approprier, que de copier docilement leurs ouvrages. Pénétrer au fond même de leur esprit, s'emparer de leur méthode, était une opération bien plus importante que d'imiter ou calquer un de leurs tableaux. Ayant donc saisi la formule vitale, qui guidait la main du sombre coloriste, inspirait son imagination et donnait à ses peintures leur saisissant caractère, il eut la curiosité de voir dans quelle mesure il en pourrait tirer parti ; il répéta donc, en l'agrandissant, une composition qui lui appartenait, où les formes triviales, les expressions farouches et vulgaires des mendiants, s'accordaient avec les principes et les tendances du Caravage. Nous verrons bientôt qu'il engagea souvent des luttes de cette nature contre les génies les plus différents, comme pour montrer la souplesse de son esprit et les ressources prodigieuses de son pinceau.

Une lueur de l'opinion que j'émets en ce moment a passé dans la tête d'un juge expérimenté. Par un vague instinct de connaisseur et par un bizarre compromis, Gustave Waagen at-

Digitized by Google



MARIAGE MYSTIQUE DU BIENHEUREUX HERMAN

Digitized by Google

Digitized by Google

tribuait à Van Dyck l'exécution de ce tableau, tout en croyant l'ordonnance de Rubens. « Dans le Saint-Martin qui partage son manteau, dit-il, la composition seule me paraît provenir de Rubens : la facture appartient à la première époque de Van Dyck... » Je supprime le reste de la phrase, qui ne vaut pas le commencement et retombe en plein dans les ténèbres (1). Le fameux critique d'art n'en a pas moins eu devant le tableau une impression juste : son sentiment éclairé par de longues études lui fit découvrir une partie de la vérité. Mais il n'entrevit même point l'analogie complète de la manière, des procédés d'exécution, avec la facture et le goût du Caravage.

Le réalisme décidé du maître italien, qui honnissait tout effort pour ennoblir les types et les expressions, pour donner de l'élégance aux costumes, pour imiter l'élévation idéale de la sculpture grecque, avait au surplus une telle affinité avec les tendances de la race flamande, qu'il devait lui conquérir la sympathie des maîtres anversois. Rubens même en donna une preuve remarquable. Une toile d'Amerighi s'étant trouvée à vendre chez un particulier d'Anvers, il témoigna le désir qu'elle restât dans le pays. Le propriétaire n'en demandait que 1800 florins ; Pierre-Paul s'entendit avec Brueghel, Henri van Balen et un certain Cooymans, pour en faire l'acquisition. Les acheteurs l'offrirent ensuite à l'église des Dominicains, devenue maintenant l'église Saint-Paul, cette consécration devant la retenir à perpétuité en Belgique. La donnée du tableau convenait d'ailleurs admirablement aux moines terribles, qui ont défendu la croyance orthodoxe par le fer et par le feu. Il représente la fille de David exhortant saint Dominique à distribuer des chapelets aux fidèles. La Mère divine, assise au milieu de l'image, tient le Christ enfant

(1) Waagen : *Künstler und Kunstwerke in England*, t. Ier, p. 193. Le tableau de Windsor a été gravé par C. Galle et par T. Chambers.

Digitized by Google

sur ses genoux et le garantit de la main gauche, pour l'empêcher de tomber. A droite de Marie, on voit saint Dominique, les mains pleines de rosaires. Ses regards sont fixés sur la Galiléenne, qui, d'un signe de sa main droite, l'engage à faire don des pieuses amulettes aux fidèles agenouillés devant lui. Un personnage en costume espagnol, placé près du moine enthousiaste, porte le côté droit de son manteau. A gauche de Marie se tiennent debout trois religieux dominicains, dont le plus rapproché du spectateur a une profonde blessure à la tête : c'est un des héros de l'Ordre, saint Pierre martyr. Une jeune mère escortée de son enfant, un vieillard, un jeune homme et un individu d'un âge mûr représentent le peuple d'une manière symbolique. Pierre-Paul et ses amis trouvaient cette page admirable, et beaucoup de personnes la regardent comme le chef-d'œuvre de l'auteur.

Je vous laisse à penser si les moines austères furent charmés de ce présent magnifique. Pour traiter l'œuvre excellente comme elle le méritait, ils commandèrent un riche autel de marbre, une sorte de vaste encadrement, où elle fut installée dans la chapelle du Saint-Rosaire, « en l'honneur de Dieu, de la Vierge et de saint Dominique. »

Le tableau du Caravage a donné lieu à toutes sortes de fables, imprimées par Mensaert, Descamps, Berbie et autres chroniqueurs obtus, sans compter les *Guides* et les catalogues. Mais les faits qu'on vient de lire sont extraits d'une note originale, datée de 1651, qui existe encore dans les archives des Dominicains, à Anvers, et que M. Alexandre Govaerts y a découverte en 1873. La toile occupa la même place pendant un siècle et demi. Au mois de juin 1781, l'empereur Joseph II l'admira beaucoup ; les Frères-Prêcheurs, voulant se concilier ses bonnes grâces, offrirent de la lui donner, à condition qu'il leur en laisserait une

Digitized by Google

copie. Le prince ayant accepté, Bernard de Quartenmont, un des six directeurs et professeurs de l'Académie anversoise, fut chargé du travail. Il prit son temps, car l'œuvre originale ne partit que le 25 mai 1786, et ne fut remplacée par la traduction que le 7 juillet de la même année. Voilà comment le don de Rubens et de ses amis est parvenu en Autriche. Toute l'école paraît avoir beaucoup admiré cette grande composition, car Lucas Vorsterman le vieux la reproduisit au burin, sous la surveillance de Pierre-Paul. Elle passe maintenant avec raison pour un des tableaux les plus précieux du musée de Vienne. L'obséquiosité d'un ordre farouche en a dépouillé la Belgique.

Digitized by Google

CHAPITRE IV

DÉPART DE VAN DYCK POUR L'ITALIE; SON ARRIVÉE A GÊNES. — LES FRÈRES DE WAEL.

Ce fut sans le moindre doute vers l'époque où il exécutait les deux tableaux de Saventhem, c'est-à-dire au commencement de l'année 1621, qu'Antoine van Dyck peignit sa propre image, conservée maintenant dans la *National Gallery* de Londres. Il avait encore la fraîcheur, l'enjouement et la grâce de la jeunesse. Ce buste a l'air d'une confidence. On trouve là, en effet, le talent de physionomiste qui donne à ses portraits la valeur d'une étude morale. La peinture nous montre l'extérieur de l'homme, les lignes de son visage, les formes de sa chair, la couleur de ses yeux et de sa chevelure; mais elle indique en même temps ses qualités bonnes ou mauvaises, ses goûts et ses penchants, la force ou la faiblesse de son esprit. L'image du peintre lui-même doit faire autorité : c'est une œuvre anthentique, car elle a été adoptée par Corneille de Bie avant 1661, pour son *Cabinet d'Or*, et gravée par le fameux Paul Pontius. Van Dyck était tout jeune, quand il l'a peinte : un duvet léger ombrait à peine son menton. Il y a de la gaieté dans ses yeux noirs et même une certaine malice. Le nez droit, sans inflexion à partir de la racine, est élégant : la bou-

Digitized by Google

che rose, petite, a un caractère voluptueux; la lèvre inférieure, sans dépasser la lèvre supérieure, est très accentuée. Les cheveux châtain clair sont glacés de roux : une raie mal faite les divise sur le côté ; leurs boucles naturelles tombent en désordre à droite et à gauche, et un de ces anneaux s'est arrêté capricieusement au-dessus du sourcil droit. Le bras droit s'appuie nonchalamment sur quelque meuble qu'on ne voit pas, et la main, qui retombe vers la poitrine, semble désigner le grand coloriste au spectateur. L'ensemble du visage a quelque chose de féminin, comme le talent même de l'artiste, qui ne résistait guère aux influences et se laissait dominer, féconder par les hommes vigoureux, par les génies résolus, dont il approchait. La peinture est énergique, mise en relief par des ombres chaudes et fortes, mais on pourrait voir un défaut de jeunesse dans la pénurie des détails. Les talents les plus forts, les plus riches, ne s'habituent que peu à peu aux nuances et aux finesses.

Ce fut seulement dans l'automne de 1621, après avoir terminé sa part de travail pour la décoration de l'église des Jésuites, qu'Antoine prit la résolution définitive de s'acheminer vers les chaudes régions où trône le soleil. Rubens le lui conseillait avec insistance ; peut-être avait-il tort, peut-être son élève fût-il demeuré plus grand, plus original, s'il n'avait pas affaibli son caractère indigène, laissé dévier son talent septentrional, dans la molle atmosphère du midi. Mais Pierre-Paul savait quel butin il avait conquis par delà les Alpes, quelle science il avait empruntée aux écoles italiennes, et il croyait que son disciple reviendrait, comme lui, en triomphateur, emportant sous le ciel du Nord les secrets de l'art ultramontain. Cette prévision s'étant réalisée, le succès justifie, ou semble justifier le maître, et calme les regrets inspirés par un acte de vasselage, à l'égard d'un système fondé sur un principe contraire.

Digitized by Google

On a prétendu que le maître avait ainsi voulu éloigner un disciple dont il était jaloux. Le même sentiment lui aurait fait exciter le jeune peintre à se livrer de préférence au portrait. Ce commérage est tout simplement une calomnie. Remarquons d'abord que Rubens avait la plus haute opinion des artistes qui ont su reproduire d'une manière supérieure la face humaine. On trouva dans son domicile, après sa mort, vingt portraits du Titien copiés par lui. Cela prouve qu'il attachait une grande importance à ce genre, où le peintre lutte directement contre la nature. Quant au voyage d'Italie, Pierre-Paul devait le croire nécessaire, puisqu'il était resté lui-même plus de huit années sous l'ardent soleil de la Péninsule.

Van Dyck cependant ne voulut pas quitter Rubens sans lui témoigner sa gratitude pour le soin avec lequel il avait surveillé ses débuts et pour l'affection presque paternelle qu'il lui avait montrée, dans leur vie en commun sous le même toit. Quand il pouvait disposer de son temps, il avait peint trois tableaux d'histoire : l'*Arrestation du Christ au jardin des Oliviers*, le *Couronnement d'épines* et un *Saint Jérôme dans le désert*. Il les offrit en signe de reconnaissance à Pierre-Paul, qui les accepta. Mais ce n'était pas encore assez pour le cœur du généreux élève, pour le fils adoptif de Rubens. Il peignit en outre le chef d'école et sa femme, avec tout le soin dont il était capable, et leur fit présent de la double image. Pierre-Paul lui donna en retour le meilleur cheval de ses écuries.

On n'a pas su jusqu'à présent ce qu'étaient devenus ces trois tableaux, qu'il serait si curieux d'étudier, puisqu'ils nous renseigneraient complètement sur le premier style de Van Dyck. Mon guide anonyme m'apprend que Rubens les conserva toute sa vie dans son hôtel et qu'ils furent acquis, après sa mort, par le roi d'Espagne. J'ouvre le catalogue du musée de Madrid, pour voir s'ils

Digitized by Google

sont restés dans la Péninsule, parmi les tableaux de la Couronne, et je les trouve. Ils portent les numéros 1318, 1319 et 1335. Le mystérieux investigateur était donc bien renseigné. Voici comment le livret décrit les trois ouvrages.

Pénitence de saint Jérôme. — Il prie dans le désert devant une croix de bois, et se frappe la poitrine avec une pierre. Figure à mi-corps, de grandeur naturelle. Toile : hauteur 1 mètre; largeur 71 centimètres.

Le Couronnement d'épines. — Le Sauveur est assis, les mains attachées, souffrant les outrages des persécuteurs. Toile : hauteur 2^{m},35; largeur 1^{m},96. Ce tableau a toujours orné l'Escurial jusqu'au moment où il fut transporté dans la galerie du Prado.

Arrestation du Christ. — L'auteur a groupé dans cette composition le baiser de Judas, l'effort brutal des sbires qui s'emparent de Jésus et l'emportement de saint Pierre, qui, dans son indignation, coupe les oreilles de Malchus. Personnages plus grands que nature. Toile : hauteur 3^{m},44; largeur 2^{m},49. Ce tableau, sous Charles II, ornait à Madrid l'appartement du roi.

Il est presque inutile de dire combien il serait important que ces trois morceaux fussent examinés, appréciés, non pas seulement par un homme de goût, mais par un connaisseur habitué à juger les toiles en se plaçant au point de vue historique. S'ils n'étaient pas si loin !... Mais, pour élucider une foule de questions relatives à l'histoire de l'art belge, il faudrait posséder le tapis merveilleux des contes arabes, qui vous emportait à travers l'espace, dès qu'on s'y était assis, les jambes croisées.

L'*Arrestation de Jésus* doit être le plus important de ces trois ouvrages, non seulement par ses dimensions, mais par la beauté du travail. Pierre-Paul l'admirait beaucoup : il l'avait placé sur la cheminée de sa plus belle salle, et il en expliquait aux visiteurs les nombreux mérites. « Cette œuvre, dit Campo Weyerman, était

Digitized by Google

admirablement dessinée, royalement peinte et très naturellement éclairée par la lueur des torches. » Il s'en trouve une répétition dans le château de Corsamhouse, en Angleterre, sur laquelle le passage suivant donne quelques détails.

En étudiant les premières œuvres de Van Dyck et les formes que prit d'abord son talent, Kugler est arrivé à croire qu'il commença par outrer la manière de Rubens. « Dans les premiers tableaux de Van Dyck, on remarque, dit-il, un effort poussé jusqu'à l'exagération pour s'approprier les qualités de son maître. La galerie de Berlin possède plusieurs toiles d'un grand intérêt, lorsqu'on cherche à connaître ses débuts. De cette époque date une toile représentant les *Deux Saint Jean*, où se manifeste une rude inspiration, où s'étale une grande recherche d'habileté pratique. Une *Descente du Saint-Esprit*, dont la composition n'est pas heureuse, mais dont les types sont vivants et pleins de caractère, donne lieu aux mêmes observations. Un troisième ouvrage, qui figure le *Couronnement d'épines*, a une plus grande valeur : on y observe encore dans les formes un style violent, hyperbolique; mais l'ordonnance est plus claire, et les traits spécifiques sont mieux choisis. Comme pendant à cette image, il faut citer le *Baiser de Judas*, qui orne la collection particulière de Corsamhouse, œuvre d'un grand effet et d'un splendide coloris. C'est le moment où l'apôtre infidèle veut embrasser le Rédempteur, qu'entoure déjà une troupe nombreuse de sbires, éclairés par le flambeau que porte l'un d'eux. Une seconde représentation du même motif décore le musée de Madrid. Plus tard, influencé surtout par ses études italiennes, Van Dyck abandonna cette tendance de son maître à la surabondance des formes et à la violence des mouvements (1). »

(1) *Handbuch der Geschichte der Malerey*, t. II, p. 411.

Digitized by Google

Cette opinion est-elle juste ? Le puissant élève commença-t-il par exagérer le style de son maître, par augmenter l'ampleur de ses formes, la hardiesse de ses lignes, le caractère dramatique de ses poses et de ses gestes ? Le panneau de Saventhem et sa propre effigie ne donnent guère lieu de le supposer; mais on pourra maintenant résoudre la question en étudiant à Madrid les œuvres authentiques de sa jeunesse, passées directement des bords de l'Escaut sous le ciel radieux de l'Espagne.

Enfin Van Dyck prit congé de Rubens, le 3 octobre 1621, et s'achemina vers l'Italie, monté sur le beau cheval que son maître lui avait donné, ayant pour compagnon de voyage un certain chevalier Nani, un membre probablement de l'illustre et opulente famille vénitienne de ce nom, qui doit exister encore : elle possédait, à la fin du siècle dernier, une splendide collection d'œuvres d'art (1). Il ne fit pas une halte à Saventhem, comme l'affirme une légende maintenant discréditée, mais marcha directement sur Bruxelles. Ce ne fut pas à Venise qu'il se rendit tout d'abord, suivant l'affirmation unanime des chroniqueurs : au milieu du mois de novembre, il suivait la fameuse route de la Corniche, qui devait le conduire à Gênes, et non dans la ville des lagunes. A cette époque, et surtout vers la fin de l'automne, on ne traversait guère les cols dangereux et les hautes vallées des Alpes. Je le vois sur son cheval de race, cheminant à petites journées entre les derniers contreforts des montagnes et cette mer aux flots bleus, d'un azur souvent plus profond que celui du ciel; à sa droite, les vagues qui cernent en folâtrant les rochers, les îlots, les promontoires d'un rouge sombre, dessinent alentour avec une netteté merveilleuse leurs belles franges d'argent. Quel spectacle ! c'est la partie la plus délicieuse peut-être de la France

(1) Lanzi, t. III, p. 34.

Digitized by Google

et de l'Italie, parce que le soleil lui prodigue tous ses dons, sans la brûler d'ardeurs incendiaires ; l'oranger, le citronnier, parfument la côte de leurs suaves émanations, ou y déroulent à l'infini leurs guirlandes de fruits d'or. Pendant que Van Dyck et son compagnon traversent ce jardin des Hespérides, Antoine laisse son imagination flotter dans un monde de rêves, de projets, d'espérances, dont quelques-uns doivent se réaliser, dont les autres prendront leur vol pour ne plus revenir, comme une bande d'oiseaux farouches.

A Gênes, où il entra le 20 novembre, ce furent d'autres enchantements et d'autres surprises. La ville offrait alors, sans le moindre doute, le même aspect que de nos jours ; car les bas quartiers, ceux qui entourent le bassin maritime, les plus importants pour la navigation, le commerce, les destinées de la ville, n'ont certes pas changé : ils sont toujours aussi fourmillants, aussi bruyants, agités par un flux et un reflux d'arrivages, de roulage, d'hommes et d'affaires. Et les édifices, solidement bâtis avec du marbre, du porphyre, d'excellents matériaux, sont restés debout, tels qu'ils étaient le soir où Van Dyck entra dans l'opulente cité. Rien de plus étrange, de plus imprévu. Figurez-vous un labyrinthe immense, inextricable, de rues si étroites que non seulement aucune voiture n'y pénètre, mais que trois hommes n'y marcheraient pas de front. Dans un assez grand nombre, quand on étend les bras, on touche des mains les deux murailles ; dans quelques-unes, il suffit, pour mesurer l'espace, d'allonger un bras, en tenant l'autre à moitié plié. Il en est cependant, qui ont sept ou huit pieds de large ; de plus grandes encore, mais celles-là, très rares, serpentent comme de grosses artères dans ce mince réseau de veines.

Les faibles dimensions de presque toutes les voies paraîtraient beaucoup moins étonnantes, si les maisons qui les bordent ne

Digitized by Google

s'élançaient à des hauteurs prodigieuses. Ce sont des tours, des massifs, des Babels, de cinq, six, sept, huit et neuf étages : elles montent, elles fatiguent le regard et laissent à peine découvrir entre leurs sommets un étroit ruban d'azur ou d'opale. Tous les étages sont habités : la spirale de l'escalier s'allonge dans les ténèbres, fait halte à de nombreux palliers, puis reprend sa marche ascendante et finit très souvent par aboutir à une terrasse, où poussent des fleurs, des buissons, des arbustes, qui frissonnent et se balancent dans l'air pur de ces hautes régions. Sémiramis avait des jardins suspendus : maints locataires de Gênes en ont aussi, les plus pauvres, les plus rapprochés du ciel. On y voit jusqu'à des tonnelles décorées de plantes grimpantes. La ville, ayant deux enceintes fortifiées, ne pouvant, à mesure que la population augmentait, ronger la campagne, s'est peu à peu exhaussée, au lieu de s'élargir (1).

Quoique bien bâties, un certain nombre de maisons fléchissent, comme les ambitieux, sous le poids de leur grandeur. Elles se penchent l'une vers l'autre, elles se toucheraient par le faîte, ensevelissant la rue dans une nuit perpétuelle, si on ne mettait en travers des poutres assez nombreuses, qui, d'étage en étage, les éloignent l'une de l'autre, les empêchent de s'unir et d'étouffer les habitants. Çà et là même des arcades en maçonnerie contiennent les murailles indociles.

Et la lumière diminue d'autant, et une faible clarté de soupirail descend au fond de ces tranchées, qui produisent l'effet d'un rêve architectonique. Ils doivent être bien rares, les moments de l'année, où le soleil, passant juste au-dessus, darde un rayon d'or dans leurs profonds couloirs !

Avec des parois tellement rapprochées, on peut voir d'une

(1) Grasse, en Provence, est construite de la même manière et pour le même motif.

Digitized by Google

maison dans l'autre, comme s'il n'y avait aucun intervalle. Il a donc fallu inventer un moyen d'arrêter la vue, sous peine de ne pas être chez soi. On obtient cet effet à l'aide de hottes, comme celles dont on masque les baies des prisons ; mais, à Gênes, elles sont en percaline ou en gaze blanche, de sorte qu'elles n'empêchent pas la circulation de l'air, ne rendent pas l'habitation et la rue encore plus étouffantes. Quant au bruit, on ne saurait y faire obstacle : ce que disent de si proches voisins franchit aisément l'intervalle qui les sépare ; cet inconvénient énorme habitue sans doute les locataires à la prudence. Mais les aventures d'amour peuvent se nouer aisément par la fenêtre, se dénouer dans l'ombre des escaliers immenses, qui servent aux galants de complices.

Si l'on n'apercevait entre les maisons que les tentures légères, qui reçoivent le jour par leur sommet et le font glisser dans la chambre, il n'y aurait que demi-mal. Quelques citoyens plus farouches se protègent, par malheur, avec des hottes de bois plein ou évidé en forme de persiennes. La lumière diminue, le crépuscule devient plus sombre. Et puis c'est la coutume à Gênes que chaque famille lave son linge sur place, dans le logis qu'elle habite. Ce linge, il faut le sécher : on le suspend au dehors à des tringles en fer, à des cordes, dont quelques-unes glissent sur des roulettes fixées dans le mur d'en face, de sorte qu'on y fait aller et venir les étoffes. L'immense galerie est donc pavoisée du haut en bas, non point de trophées militaires, mais de chemises, de mouchoirs, de caleçons, de fichus, de robes d'indienne et de casaques ; c'est toute une exposition, tout un bazar ; et quand un souffle d'air parvient à se glisser entre les hautes murailles, on voit ondoyer la friperie multicolore. Le spectacle est des plus rares.

On croirait volontiers que, dans ces obscurs passages, il n'y a ni commerce ni boutiques. Ce sont des lieux de négoce, au con-

Digitized by Google

traire : des boutiques, des magasins nombreux occupent le rez-de-chaussée, y étalent leurs marchandises sous une lueur incertaine. On y vend jusqu'à des étoffes, qui semblent miroiter au fond d'une cave. Les débitants de fromage, de salaisons, de beurre et de charcuterie ne manquent pas : il y a des tailleurs qui doivent coudre à tâtons, des cordonniers, des fruitières, des marchands de comestibles, dont les étagères font plaisir à voir. Chaque objet se trouve casé, à une place choisie. L'ordre règne partout ; la propreté aussi. Vous n'apercevez pas une tache, pas une souillure, pas une immondice. Des canaux souterrains emportent dans la baie toutes les eaux pluviales et toutes les eaux ménagères.

Quelques ruelles pourtant ne sont pas animées par le trafic : elles ont un air lugubre. On hésiterait à s'y aventurer, comme dans des coupe-gorge, si des flots de population n'y circulaient comme dans les autres. Toutes les voies étant dallées en belles pierres, beaucoup en marbre, on y chemine à l'aise sans regarder le sol. Mais un effet dramatique se produit sur l'imagination : presque partout s'ouvrent des baies sombres, des fenêtres grillées, avec un lacis de barreaux épais, dont la rouille a survécu à dix générations. Les vides noirs et les murailles sinistres paraissent vous regarder. Le soir, surpris par des malfaiteurs, on se trouverait sans défense et on appellerait en vain au secours. Heureusement il n'y a pas de malfaiteurs : on peut errer à travers ce dédale par les nuits les plus sombres et regagner paisiblement son domicile. Mais que d'excellents motifs pour un décorateur de théâtre, pour un peintre d'architecture ! Il y aurait de quoi défrayer une habile palette pendant trente ans, une école pendant un siècle.

Quand on descend vers le port, l'activité, la fièvre commerciale augmentent. Tout y est calculé, disposé pour le trafic. Une immense galerie voûtée, rudement construite, environne le bassin,

Digitized by Google

occupe le bas des maisons. Elle a une physionomie toute plébéienne. De chaque côté se pressent les boutiques, les gargotes, les cabarets et les magasins. Là se fait le petit commerce des denrées inférieures, là viennent prendre leurs repas les marins et le populaire. On y vend, on y achète, on y raccommode, on y porte des fardeaux, on y cuisine, on y boit, on y mange, on y fume. L'odeur des mets vulgaires flotte sous les cintres. Ferblantiers, chaudronniers, faïenciers, quincailliers, marchands de fouaces (1) et autres industriels attendent la pratique. Il y a jusqu'à des forges, pour remettre en état les ferrures des navires. C'est à la fois moderne et ancien : on se promène là tout vivant dans l'histoire, on se croit transporté dans des siècles lointains.

Mais voici mieux encore. Au-devant de cette galerie sont adossées des maisonnettes, qui obstruent le bas des arcades extérieures. On y trafique aussi, on y mange aussi, on y fait les commerces les plus variés ; on y couche même. Il faut voir ces cahuttes du temps passé ! Les boutiques y creusent la terre, y sont à demi en sous-sol ; et au fond, derrière la première pièce, s'ouvrent des grottes sombres, des cavernes irrégulières, dans lesquelles on entasse les provisions et les marchandises. Au-dessus, devant les chambres, les fenêtres basses sont plastronnées de grilles énormes, comme si l'on avait toujours à craindre une nocturne escalade. Ces épais barreaux sont une note historique, font penser aux malandrins du moyen âge. Sur une des logettes les plus archaïques, j'ai lu avec étonnement cette pompeuse inscription : *Osteria di Roma* — HÔTEL DE ROME !

Il y avait donc au seizième siècle et antérieurement, à une époque où le vulgaire se contentait de la moindre somme d'existence, il y avait donc des individus qui venaient chercher dans

(1) La fouace est une galette sucrée, que l'on aimait beaucoup au moyen âge et dont parlent tous nos vieux auteurs.

Digitized by Google

ces bouges la nourriture et le repos de la nuit, couchés vraisemblablement et pressés sur la paille, comme des moutons dans une bergerie. Et une énorme grille en fer abritait leur repos. Les cassines ont même des embryons de mansardes. Et quelles toitures vermoulues, bossuées, chamarrées de plaques vertes par les plantes rudimentaires, le mnium, le byssus et la mousse !

Maintenant gravissons la pente, montons par les défilés des ruelles : au-dessus de la ville basse, à mi-côte, le spectacle change. Des voies beaucoup plus larges s'y développent sur un terrain plan et sont bordées de constructions magnifiques. Ce sont les palais de Gênes, ces palais fameux que Rubens a dessinés, qui ont fait surnommer la ville *Gênes la Superbe*. Là vivaient dans le luxe et l'orgueil les seigneurs féodaux du commerce et de la navigation, formant une noblesse roturière de parvenus, non moins orgueilleuse que la noblesse héraldique. Leurs vastes demeures témoignent encore de leur richesse. Les larges vestibules conduisent à des escaliers d'une forme monumentale. Les chambres sont des salles princières, couvertes parfois de dômes, où l'or étincelle, où le pinceau a reproduit les hauts faits des aïeux de la famille. Beaucoup renferment encore d'opulentes galeries de tableaux, qui datent presque tous du dix-septième siècle : les autres époques sont faiblement représentées. Pour le plus grand nombre de ces hôtels, Van Dyck peignit des toiles importantes ; nous y chercherons tout à l'heure celles qui existent encore.

Un demi-cercle de collines environne la cité oligarchique, rangée elle-même autour du port comme un vaste amphithéâtre. Vue de la mer, elle offre un spectacle imposant, d'une régularité presque mathématique. Et derrière les éminences auxquelles ses maisons se trouvent adossées, la chaîne des Apennins forme un second hémicycle de hauteurs, où le regard monte d'étage en étage. Il ne manque à ce panorama qu'une tenture de forêts.

Digitized by Google

Le 20 novembre donc, le grand élève de Rubens franchissait les portes de Gênes. Son arrivée semblait être attendue, car il ne descendit point dans un hôtel, mais logea chez un de ses compatriotes, le peintre Corneille de Wael, établi à demeure, avec son frère Lucas, au bord de la Méditerranée. Corneille ne permit point que le jeune Anversois eût d'autre table que la sienne. Il lui fournit tous les instruments, tous les matériaux nécessaires pour peindre, le mit en relation avec les amateurs et les principaux habitants de la ville maritime.

Ce sont des artistes bien oubliés que les frères De Wael. Je doute que leur nom éveille une idée nette, le souvenir de quelque tableau dans l'esprit du lecteur. Ils ont joué pourtant un certain rôle et ne manquaient pas de talent. Ils étaient fils d'un peintre d'histoire, Jean de Wael, né à Anvers en 1558 : son père Corneliszoon fabriquait des pots d'étain ; sa mère s'appelait Catherine Moyns. Après avoir étudié la peinture chez François Francken le vieux, il fut reçu franc-maître en 1584, puis voulut voir le monde, agrandir le cercle de son existence. Accompagné d'un autre artiste, Jean de Mayer, il vint chercher fortune à Paris, où tous deux obtinrent un prompt succès.

De Wael néanmoins n'y prolongea point sa résidence. Il était retourné au bord de l'Escaut dès 1588, car, le 11 septembre de cette année, il épousa, dans l'église Notre-Dame, Gertrude de Jode, qui appartenait à la célèbre famille des graveurs de ce nom. Elle avait pour père Gérard de Jode le vieux. En 1594, Jean de Wael fut élu doyen par la corporation de Saint-Luc, avec Paul van der Borcht, et par la ghilde de la Vieille-Arbalète. L'année suivante, il obtint de nouveau le même honneur dans la société des peintres, avec Tobie van Haecht, le premier maître de Rubens, professeur habile qui forma un grand nombre d'artistes. Jean de Wael devait posséder, comme lui, un talent particulier pour

Digitized by Google

l'enseignement, attendu que quatorze élèves vinrent l'un après l'autre se mettre sous sa tutelle de 1591 à 1620 (1). Il est probable que Van Dyck le fréquentait avant son départ pour l'Italie, et continua de le fréquenter après son retour. Aussi a-t-il gravé son portrait à l'eau-forte, après l'avoir peint sur une toile maintenant disparue. C'était un de ces hommes sourcilleux, dont la figure semble exprimer un mécontentement perpétuel. Il y avait dans tous ses traits, dans ses joues creuses, dans sa bouche serrée, dans ses cheveux en désordre, quelque chose d'âpre et de revêche. Ses épais sourcils ombrageaient son œil malveillant, comme un nuage plein de menaces. Mais l'habitude de commander à des élèves toujours rebelles lui avait peut-être donné cette expression méfiante et impérieuse. Sous sa rude enveloppe, il pouvait se trouver un cœur d'or, une mine précieuse enfouie dans l'ombre, quoique l'extérieur dénote habituellement avec fidélité les vertus et les vices, les dons de l'esprit et la faiblesse intellectuelle.

Jean de Wael termina ses jours le 7 décembre 1633 ; sa femme mourut le 21 octobre 1642. Ils furent ensevelis, l'un et l'autre, dans l'église Saint-André, à Anvers, où on voyait encore leur tombe splendide au commencement de notre siècle. Elle était ornée de trois peintures magnifiques : le panneau central figurait

(1) Voici la liste de ces élèves dans l'ordre chronologique de leur admission chez Jean de Wael :

En 1591, Aert van Breen.
En 1592, Gysbrecht Gysbrechts.
En 1595, Guillaume de Saint-Simon et Hansken de Moore.
En 1597, Jacques Fierens.
En 1598, Charles Simons.
En 1602, Henri de Boys.
En 1605, Jean Roosen.
En 1607, Fernande van Netten.
En 1612, Pierre de Leydecker.
En 1615, Jean-Baptiste Ketgen.
En 1619-1620, Pierre van Wick, menuisier, et Pierre van Bergen.

A la date de 1623, on lit dans les *Liggeren:* « Reçu d'un peintre chez Jean de Wael, 3 florins 8 sous. »

En 1616-1617, notre artiste avait donné 2 florins 10 sous de cotisation, dans la somme réunie pour faire sortir de prison Abraham Grapheus, fils du concierge de la ghilde.

Digitized by Google

l'*Ensevelissement de Jésus;* l'intérieur de l'aile droite offrait aux regards Jean de Wael, soigneusement copié d'après nature ; l'extérieur, saint Jean l'Évangéliste, son patron ; à l'intérieur de l'aile gauche était reproduite Gertrude de Jode; à l'extérieur, sa céleste protectrice. On croyait ce retable exécuté par Corneille de Vos ; Descamps, avec son incurable étourderie, l'attribue à Simon dė Vos ; ni l'un ni l'autre ne l'avaient touché de leur pinceau. Sur la tombe se trouvait une inscription flamande, dont voici la traduction :

O Christ, dont la naissance et la mort ont apaisé la colère de Dieu, permettez, suivant votre promesse, que les âmes de ceux-ci reposent en paix.

Ici sont enterrés :

L'honorable Jean de Wael, ancien doyen de la corporation de Saint-Luc et du serment de la Vieille-Arbalète : il mourut le 7 décembre 1633 ;

L'honorable dame Gertrude de Jode, sa femme, qui mourut le 21 octobre 1642 ;

Et Catherine Blanckaert, fille de dame Anne de Wael, qui mourut le 24 septembre 1643.

Priez pour leurs âmes (1).

Ce triptyque ayant été vendu par l'église, au commencement de notre siècle, pour une faible somme, les amateurs ne le perdirent pas de vue. En 1814, l'image centrale était séparée des deux ailes. Un curieux, nommé Van den Bosch van Camp, parvint à les acquérir, et les légua par son testament à Notre-Dame d'Anvers, où ils ornent maintenant la chapelle de Sainte-Ursule, mais ne sont pas accompagnés de l'inscription funèbre : maladroitement fixés au mur, on ne peut voir le patron et la patronne, exécutés au revers des portraits (2).

Le conseiller Mols, qui avait vu ce retable lorsqu'il occupait sa place primitive, dans l'église Saint-André, affirme que l'*Enseve-*

(1) *Inscriptions funéraires de l'église Saint-André*, par le curé P. Visschers.

(2) *Album de la corporation de Saint-Luc*, p. 61 (in-4°).

Digitized by Google

lissement du Christ portait la signature : J. H. F., qui désigne Jean Hieronymus Francken, et ne peut se rapporter à Corneille de Vos. Mais alors le triptyque avait dû être exécuté bien longtemps avant la mort des deux époux, car Jérôme Francken, né au plus tard en 1544, mort à Paris sous Louis XIII, avait cessé de vivre lorsque Jean de Wael et sa femme passèrent eux-mêmes dans le monde inconnu. On pourrait croire aussi que les volets et le panneau central ne dataient point de la même époque ; Jérôme Francken, dans cette hypothèse, aurait exécuté le morceau du milieu, Corneille de Vos aurait peint les deux ailes. Le style des trois tableaux éclaircirait la question, mais je ne puis être constamment sur les routes.

Van Dyck regardait-il Jean de Wael comme un peintre d'un grand mérite et croyait-il que la postérité serait avide de connaître sa figure ? On pourrait le penser, car non seulement il a gravé son portrait à l'eau-forte, comme nous l'avons dit, mais il l'a peint avec sa femme, Gertrude de Jode, sur une même toile, que possède la galerie de Munich : c'est un travail soigné, où les deux personnages sont vus jusqu'aux genoux (1). Ces deux morceaux, l'estampe et la double image, rattachent donc le maître oublié à l'œuvre de Van Dyck et lui prêtent un intérêt accessoire.

Lucas de Wael, son fils aîné, reçut le baptême dans l'église Notre-Dame, à Anvers, le 7 septembre 1591. Il apprit les éléments de son art sous les yeux de son père et compléta son éducation chez Brueghel de Velours. Ayant visité de bonne heure la France et l'Italie, où il exécuta un grand nombre d'ouvrages à l'huile et à fresque, il ne se fit recevoir franc-maître qu'après son retour, en 1627-1628, comme peintre de paysages. Il était très riche dans l'ordonnance de ses compositions, qui figuraient tantôt une cascade se précipitant du haut des rochers, tantôt de violentes tempêtes ou

(1) N° 217. Hauteur : 3 pieds 4 pouces 6 lignes ; largeur : 4 p. 6 p.

Digitized by Google

des campagnes égayées par un splendide soleil. « Ses tableaux sont très estimés, dit Cornille de Bie, très recherchés même, à cause de leur libre facture, de leur moelleuse perspective ; ses montagnes et ses rochers, avec leurs cimes couvertes de forêts, leurs chutes d'eau, leurs premiers plans vigoureux, leurs lointains habilement dégradés, ses campagnes tantôt dorées par le soleil, tantôt illuminées par les éclairs, ne pourraient être mieux rendues, car l'auteur observe de la manière la plus attentive et s'ingénie à bien peindre (1). »

Houbraken nous apprend qu'il travaillait à la manière de Jean Brueghel, mais variait beaucoup plus ses motifs et ses ordonnances (2).

Corneille de Wael, son frère, vint au monde une année après lui, en 1592, suivant le témoignage du chroniqueur De Bie. Son père lui enseigna l'art de peindre. S'il eut d'autres maîtres, on l'ignore, car les registres de Saint-Luc ne mentionnent nulle part son admission comme élève et comme membre de la ghilde. Il partit avec son frère pour l'Italie, mais traitait un genre différent, s'occupait de l'homme plutôt que du théâtre où il s'agite, des champs qu'il fertilise et ravage : il prenait dans la vie réelle les motifs de ses tableaux : marchés, ports de mer, intérieurs de cabarets, scènes de fantaisie, aventures comiques, épisodes champêtres ; son frère exécutait souvent les fonds. Tous deux se proposaient d'aller jusqu'à Rome ; mais ayant fait voir dans la cité maritime quelques-unes de leurs toiles, elles plurent tellement aux riches bourgeois, dont elles flattaient les goûts prosaïques, celles de Corneille surtout, qu'on leur en demanda un grand nombre ; ils retardèrent leur départ de jour en jour, si bien que leur résidence, au lieu d'être passagère, dura seize années. Ce

(1) *Het gulden Cabinet*, p. 229.
(2) *Het groote Schouburgh*, t. Ier, p. 147.

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

fut pendant ce premier séjour qu'ils connurent Van Dyck.

Le plus jeune était un homme affable et courtois, sérieux d'habitude, mais aimant à l'occasion la gaieté. Ses travaux ayant appelé rapidement sous son toit dame Fortune, il ne se montra point avare de ses faveurs : il rendait volontiers service, compatissait aux malheurs d'autrui, recherchait la société des artistes, qu'il secourait au besoin ou dont il facilitait les débuts, comme il fit pour Van Dyck, Malo et d'autres encore : il leur donnait même l'hospitalité à la manière des grands seigneurs.

Ses goûts généreux se trouvent constatés sur la gravure où Schelte de Bolswert a reproduit le *Chariot embourbé* de Rubens, composition intéressante, poétique même, éclairée par la lune ; l'éditeur Martin van den Enden a dédié la planche à Corneille de Wael, dans les termes suivants :

Ornatissimo viro Cornelio de Wael, pictori in parvis maximo, ac genio ejus munifico, amicorum amico, Martinus van den Enden D. C. Q.

Ce qui signifie : « Au très honoré Corneille de Wael, grand peintre en petits tableaux, et à son caractère libéral, affectueux pour ses amis, Martin van den Enden dédie et consacre cette planche. »

Quoique nous soyons arrivés à l'époque où sa destinée et celle de Van Dyck furent quelque temps mêlées, comme les flots de deux courants qui se séparent plus loin, force nous est de jeter un regard sur les événements ultérieurs de sa vie, pour expliquer une grave méprise des critiques. L'élève préféré de Pierre-Paul était depuis longtemps retourné dans sa patrie, lorsque les deux frères mirent à exécution leur projet d'aller se fixer au bord du Tibre ; ils espéraient y agrandir le champ de leurs travaux et accroître leurs bénéfices. Mais un obstacle insurmontable con-

Digitized by Google

traria leur dessein : l'air du pays ne convenait pas à la santé peu robuste de Corneille, qui lutta pendant un an contre les mauvais génies de la campagne romaine et fut obligé de battre en retraite pour ne pas périr ; étant retourné à Gênes, les habitants l'accueillirent avec joie, comme un homme vivement regretté.

Il peignit alors quelques actions militaires que venait d'exécuter en Flandre un noble citoyen de la ville, le marquis Ambroise Spinola, étrange républicain qui s'était mis au service de Philippe III, avait levé à ses frais cinq régiments pour soutenir la cause du despotisme contre la liberté civile et religieuse des Hollandais ; ce dévouement criminel fut récompensé par l'ingratitude, inique justicière d'une absurde iniquité ; l'homme qui avait pris Bréda mourut de chagrin en 1630. Ces images guerrières eurent un grand succès, qui a fourvoyé tous les critiques. Sans faire la moindre enquête, ils ont attribué à Corneille de Wael un goût exclusif pour les scènes militaires. Une autre circonstance a fortifié ou épaissi leur illusion.

Quand on entoura Gênes d'une seconde enceinte, Corneille fut chargé de peindre les nouveaux remparts sur une toile qu'on devait expédier au roi d'Espagne ; ce travail parut très beau, considéré en lui-même et à cause des ingénieux accessoires que l'auteur y avait ajoutés, comme une vue du port, où combattaient des navires chargés de soldats en diverses postures ; il fit à l'auteur la réputation de savoir parfaitement retracer les batailles. Mais l'heureux effet produit par sa dextérité dans ces deux occasions ne donnait pas le droit de le transformer en peintre exclusivement militaire.

« Son talent consiste, dit Houbraken, à représenter en petit toutes sortes de luttes violentes, combats sur la terre ferme, batailles navales, retraites avec leurs conséquences. J'ai vu en 1715, à Amsterdam, dans une vente après décès, une belle page

Digitized by Google

de sa main, très habilement peinte, représentant l'assaut donné à un fort par de nombreux soldats. Les uns montaient avec courage le long des échelles ; d'autres, ayant reçu des blessures, en étaient çà et là précipités ! La citadelle semblait au moment d'être prise : la bannière des ennemis était déjà plantée sur les murailles. Au premier plan, le général à cheval donnait des ordres (1). » Et Houbraken n'ajoute pas un mot. Or, les scènes militaires ne forment dans l'œuvre du peintre que de rares exceptions.

Voilà les renseignements sur la famille de Wael, que j'avais pu recueillir avant mon départ pour l'Italie, avec le légitime espoir qu'ils faciliteraient mes recherches à Gênes. Il me semblait qu'une ville, où ont résidé si longtemps les deux frères, avait dû conserver un grand nombre de leurs ouvrages. L'ignorance profonde des Italiens en ce qui concerne l'art septentrional, et plus encore l'indifférence avec laquelle ils ont laissé périr ou vendu, à toutes les époques, les œuvres flamandes et hollandaises, me préparaient une déception. Comme un chasseur malheureux, j'ai fait un mince butin. Il ne faudra pas beaucoup de temps pour le passer en revue.

L'hôtel Durazzo offre aux curieux six tableaux intéressants, dont la manière classe l'auteur parmi les peintres du seizième siècle : ils n'ont rien de la facture qui prévalut au dix-septième. On y observe les contours précis, l'exécution minutieuse, le coloris fin, lustré, émaillé, de la seconde école flamande. L'artiste avait d'ailleurs une prédilection particulière pour les teintes verdâtres. Il y a dans ses types, dans sa touche, dans ses expressions, quelque chose de vif et de spirituel. Les pancartes tenant lieu de catalogue attribuent ces morceaux à Corneille de Wael. Les motifs qu'ils représentent n'ont absolument rien de militaire.

(1) *Het groote Schouburgh*, t. Ier, p. 153.

Digitized by Google

Ils figurent des scènes et des personnages de la vie réelle, effleurent même çà et là le domaine de l'art comique. Sur la première, des hommes qui portent de grands feutres gris, et des femmes qui ont la tête nue, causent en plein air. Une de celles-ci argumente, pendant qu'une autre l'écoute, bien que son mioche ennuyé la tire par la main. Une troisième femme, assise à terre, porte un enfant au maillot; près d'elle s'arrondit un panier couvert d'un linge; un chien la regarde. Le fond est très simple; à gauche se dresse une chaumine, des terrains vagues forment les seconds plans, un ciel nébuleux couronne le paysage.

Voici maintenant des marmots qui dansent au bruit d'un violon, sur lequel un musicien ambulant promène son archet rustique. La joyeuse scène a pour spectateurs un vieillard, un jeune homme et deux femmes, dont l'une porte un enfant.

Ces motifs nous entraînent bien loin des luttes guerrières où l'on a prétendu que se complaisait l'imagination de Corneille de Waël. Les ouvrages suivants ont le même caractère pacifique. L'un nous montre des villageois qui se reconfortent, en buvant et en mangeant à la porte d'une auberge, pendant qu'un chien les examine et flaire leur repas; l'autre, un paysan qui porte un râteau sur son épaule, un tonnelet à la main, et cause, près d'une maison, avec une fille agreste, aux pieds nus; un mouton, une vache, une chèvre, assez mal exécutés, leur tiennent compagnie, en même temps qu'un chien d'une meilleure facture. Là-bas, ce campagnard a fait arrêter son lourd cheval, pour dire quelques mots à une jeune fille, qui porte un vase sur sa tête, à la manière flamande; non loin de là, un grand arbre monte vers le ciel, et, comme si De Wael jugeait un chien nécessaire dans tous ses tableaux, un épagneul regarde les deux interlocuteurs. Enfin, nous stationnons devant une place publique, où opère un arracheur de dents; le médecin des mâchoires ouvre toute grande,

Digitized by Google



LE CHRIST EXPIRANT

Digitized by Google

Digitized by Google

avec un effort extrême, la bouche d'un jeune homme, qui crispe ses poings et fait la grimace la plus comique. Un petit cercle de curieux s'en amuse; deux enfants même examinent d'un œil passionné le charlatan et sa victime. A gauche se dresse une cabane, un ciel nuageux étend sa mélancolie sur le burlesque épisode.

Par le choix des motifs, par le genre d'idées qu'il met en œuvre, l'auteur de ces morceaux paraît donc avoir été un précurseur des Teniers père et fils. Il n'avait pas la brillante et savante exécution du plus jeune, mais on peut dire qu'il était d'une nature plus distinguée. Ses types sont moins lourds, moins vulgaires; il y a beaucoup plus de finesse dans ses expressions et, en général, dans toute sa facture. Le marquis de Durazzo possède encore sept ouvrages de sa main, sept tableaux de plus grande dimension, qui représentent les *Sept Œuvres de miséricorde* et doivent avoir une importance supérieure; mais ils se trouvent à Pegli, bourgade aristocratique située aux environs de Gênes, où les riches citadins ont des maisons de campagne; pour entrer dans celle du marquis, une autorisation était indispensable, et je ne l'ai jamais rencontré chez lui pendant mon séjour dans la ville (1).

Avec le caractère de ces peintures concorde de tout point les eaux-fortes gravées par Corneille de Wael, par son fils Jean-Baptiste et par Wenceslas Hollar. Nagler en porte le nombre à dix-huit; mais notre Cabinet des Estampes, rue de Richelieu, en possède quatre-vingt-treize, formant presque toutes des séries. Le premier groupe est consacré à l'histoire de l'Enfant prodigue, cette douce légende de la miséricorde paternelle. Le *Départ* est une composition excellente, la mieux inventée, la mieux ordonnée,

(1) Ces morceaux ont été connus de Soprani. « Sept toiles que possède, dit-il, le seigneur Pierre-François Grimaldo, sont de très belles peintures; on y voit figurées de la manière la plus heureuse les *Sept Œuvres de miséricorde*. »

Digitized by Google

à ma connaissance, parmi toutes celles où un artiste a traité le même sujet. Descendu d'un perron aristocratique, le fils va monter en selle, aidé par son père : il a déjà le pied dans l'étrier ; deux serviteurs qui doivent l'escorter l'attendent sur leurs chevaux. La mère, portant un petit chien sur son bras gauche, s'est arrêtée en haut des marches, où elle essuie ses larmes avec un mouchoir. Plusieurs gentilshommes, des valets, des enfants examinent la scène et la complètent.

Les *Ripailles* de l'Enfant prodigue sont aussi très bien composées. On mange, on boit, on danse, on rit, on fait de la musique ; des plats nouveaux succèdent aux plats vidés. Tout est joie et bombance, tout est folie et orgueil, en attendant la triste fin de l'aventure.

Elle arrive plus tôt que le libertin ne l'avait pensé ; le voilà couvert de haillons, tête nue, regardant le ciel avec désespoir, tenant une houlette de berger, pendant que des bœufs, des chèvres, un âne et deux pourceaux, qui mangent dans une auge, vivent autour de lui de l'existence calme et instinctive des animaux.

Il retourne donc vers son père qu'il a si follement, si impatiemment abandonné. L'affectueux vieillard descend les marches d'une splendide galerie, tend les bras à son fils, agenouillé devant lui ; derrière l'homme antique, la mère frémissante lui ouvre déjà les siens. Un groupe de nobles personnages et d'enfants regarde la scène avec émotion, tandis qu'un valet apporte des habits pour le pécheur à moitié nu et que son jeune frère amène le veau gras qui doit parer la table du banquet. Cet épisode final est agencé avec autant de bonheur que celui du départ, et un peintre moderne ne les étudierait pas sans profit.

Les cinq gravures forment, du reste, l'œuvre principale du recueil. On y trouve plusieurs autres séries : les *Cinq Sens*, les *Quatre Saisons*, un ensemble de compositions morales, dédiées en

Digitized by Google

1629 au très noble et très généreux Henri Mullman, natif de Deventer, consul du gouvernement belge (dans la ville de Gênes probablement) et bienfaiteur des pauvres; des scènes de fantaisie, dédiées à l'*illustre seigneur* Guillaume van der Straten, une suite d'images figurant les divers métiers, puis des gravures qui ne s'enchaînent point, la boutique de Polichinelle cernée par d'avides spectateurs, un charlatan sur une place, des musiciens et des ivrognes qui se battent, quelques intérieurs d'auberges où les consommateurs boivent, fument, courtisent la servante, font une partie de cartes ou se chauffent à la cheminée. Toutes ces pièces sont exécutées dans une certaine gamme médiocre, qui n'annonce pas des facultés supérieures et explique pourquoi on ne les recherche guère; l'historien seul y attache de l'importance, parce qu'elles élucident une question, en donnant la mesure d'un talent. Mais un fait singulièrement remarquable, c'est que, parmi tant de planches, pas une seule ne figure un combat, une lutte secondaire ni même un duel.

Une toile que l'on voit dans l'hôtel Brignolle semble pouvoir être classée parmi les œuvres militaires de Corneille. C'est une escarmouche de fantassins et de cavaliers, en pleine campagne. La liste portative que l'on offre aux visiteurs attribue le paysage à De Wael et les figures à Van Dyck. Les deux indications me paraissent également fausses. Il y a dans l'ensemble de l'œuvre une harmonie que le travail d'une seule main doit avoir produite. Les personnages sont très bien faits, pleins de vie et d'expression. Les chevaux ont une belle tournure, et leurs formes, leurs mouvements dénotent de soigneuses études. Les végétaux sont peints d'une touche large et facile, mais la perspective manque de profondeur. Le trait dominant de l'exécution, c'est qu'elle est dans le style du dix-septième siècle, dans la manière moderne, par conséquent, et ne rappelle à aucun égard les pro-

Digitized by Google

cédés, la facture du seizième. Donc ce tableau ne peut avoir été peint par le même artiste que les précédents. Corneille changea-t-il de méthode sous l'influence de Van Dyck ? Le tableau, dans ce cas, pourrait être de lui; mais, pour que cette hypothèse devînt admissible, la question préalable devrait être jugée. Voilà bien des incertitudes.

Il existe un autre tableau de Corneille dans l'église Saint-Ambroise, à Gênes, sur un autel placé à droite du chœur. La tradition nous apprend qu'il figure la *Captivité de saint Pierre ;* mais il y a bien des années que personne n'a vu cette toile. Elle se trouve enfouie sous une arcade obscure, derrière un tabernacle et des chandeliers qui en cachent le bas ; le temps l'a en outre assombrie d'une telle manière qu'elle forme une plaque entièrement noire; je l'ai regardée, mais n'ai pu rien y découvrir, ni une ligne ni un coup de pinceau. C'est une énigme indéchiffrable.

Le palais Spinola renfermait jadis quelques morceaux *attribués* à Corneille de Wael; les ayant cherchés vainement, un gardien m'a dit qu'ils ont été vendus, il y a une cinquantaine d'années, mais n'a pu m'apprendre le nom de l'acquéreur. Les tableaux voyagent comme la fumée que chasse le vent : lorsqu'on les cherche, lorsqu'on arrive à l'endroit où on devrait les trouver, ils ont disparu. Les *Guides* signalent d'autres peintures de Corneille ; l'investigation la plus patiente ne m'en a pas fait découvrir la moindre trace.

Il y a bien longtemps que nous nous occupons de ces peintres oubliés, dont la tombe méritait sans doute quelques fleurs, mais qui intéressent surtout à cause de leurs relations d'amitié avec le grand élève de Rubens. Nous terminerons leur biographie, quand il peindra leurs portraits, avant de les quitter. Voyons maintenant comment il débuta dans la ville républicaine.

Digitized by Google

CHAPITRE V

PREMIERS TRAVAUX D'ANTOINE VAN DYCK A GÊNES. — TABLEAUX D'HISTOIRE ET PORTRAITS.

Présenté par les frères De Wael dans la haute société de Gênes, Van Dyck y fut bien accueilli, grâce à leur recommandation; le souvenir de Pierre-Paul, qui avait habité quelques semaines la ville maritime, en 1608, et y avait expédié depuis lors de brillants tableaux, le recommandait aussi. On doit même supposer qu'il avait dans son portefeuille quelques lettres de Rubens, l'adressant à de riches amateurs. Quand il eut montré ce qu'il savait faire, la bienveillance se métamorphosa en admiration, et les principaux habitants de Gênes voulurent occuper son pinceau.

Les Pallavicini, les Brignole, les Durazzo, les Spinola, les Balbi eurent l'honneur de faciliter ses débuts, honneur positif et durable, qui les glorifie dans leur tombe, qui nous a conservé leurs traits, leur physionomie, leur expression, qui nous intéresse encore à eux au bout de deux siècles et demi, quoique nous ne connaissions pas un mot de leur histoire. Leurs corps sont tombés en poussière; mais leurs images subsistent, où ils nous apparaissent comme des êtres supérieurs. Cherchons leurs effi-

Digitized by Google

gies séculaires, voyons ce qui reste des tableaux qu'ils avaient commandés.

L'examen de ces toiles (les plus importantes, hélas ! ont disparu) va nous conduire à un résultat singulier, qui étonnera tous les historiens et connaisseurs. On peut les diviser en trois classes : la première, où dominent encore les souvenirs d'apprentissage, l'influence de Henri van Balen ; la seconde, où se trahissent les tâtonnements d'un jeune homme qui hésite, cherche le courant sur lequel il doit lancer son embarcation, poursuivre la gloire et la fortune ; la troisième, où se manifeste l'action prépondérante, exclusive même, du Caravage. Que ce maître farouche ait exercé tout d'abord un ascendant extraordinaire sur l'imagination délicate et poétique du jeune artiste, voilà le fait imprévu, la cause d'étonnement que je signalais tout à l'heure.

A la première catégorie appartient une image du Fils de l'homme, vu à mi-corps et portant sa croix, que l'on admire au palais Brignole. Le Sauveur est debout, dans une noble et facile attitude, tenant de la main gauche l'instrument déicide appuyé contre son épaule : le cruel gibet ne semble pas plus le charger qu'un roseau. C'est un homme magnifique, avec des chairs délicates, une barbe brune et des cheveux de même couleur, légèrement glacés de roux. Il penche un peu la tête vers la droite et regarde le spectateur. Ses yeux doux et caressants n'expriment qu'une légère tristesse : il y a dans tout son visage de la mélancolie et de la rêverie plutôt que du chagrin. Évidemment l'artiste qui a exécuté ce buste n'avait pas encore éprouvé de sérieuse affliction ; il portait aisément le poids de la vie, comme le prophète voué au supplice porte le poids de l'instrument patibulaire. Œuvre charmante de jeunesse, où brille la fraîcheur morale des premiers jours, que n'ont pas encore ternie les amertumes et les déceptions de l'expérience ! Quel contraste avec le sombre Christ

Digitized by Google

de Termonde, avec les funèbres scènes que nous aurons bientôt à décrire !

La facture n'est pas moins remarquable que le sentiment. Les procédés d'exécution, l'aspect de la surface, la matière colorante, le soin minutieux du travail, qui ne laisse pas distinguer un coup de pinceau, antidatent, pour ainsi dire, l'ouvrage. C'est la peinture fine, délicate, émaillée, du quinzième siècle et du seizième ; une pareille méthode rendant presque nécessaire l'emploi du panneau, elle est peinte sur bois. On la croirait donc bien antérieure à l'époque où Van Dyck l'a exécutée. Mais le contraste énergique de l'ombre et de la lumière, l'attention donnée aux effets de clair-obscur révèlent déjà l'action très prononcée du Caravage ou de son continuateur Ribera, sur lequel étaient alors fixés tous les regards. La déesse légère de la mode entraîne avec un fil de soie les plus vigoureuses natures. On voit donc réunis, dans le *Sauveur* du palais Brignole, la technique de Van Balen et les recherches de la nouvelle école méridionale. Cette lutte du jour et de la nuit, sur une des premières œuvres peintes par Van Dyck au delà des Alpes, prouve d'une manière subtile, en quelque sorte, que l'influence dominante l'atteignit dès son arrivée.

Le palais Balbi renferme un autre tableau, sur l'âge duquel pourrait tromper sa physionomie archaïque. C'est une page exiguë, comme les aimait l'ancienne école. On y voit un jeune prince espagnol, monté sur un cheval et portant un bâton de commandement, qui se promène au bord de la mer. Cette œuvre tranquille et douce a la finesse d'une miniature.

Passons maintenant aux œuvres singulières, aux toiles imprévues, que caractérise le système en vogue pendant le séjour de Van Dyck au delà des Alpes.

Voici d'abord le portrait équestre du marquis Jules Brignole

Digitized by Google

Sale, ayant pour monture un cheval gris-pommelé, à longue crinière. Le personnage est entièrement vêtu de noir, sauf un col blanc rabattu, qui tranche vivement sur le reste du costume : son chapeau même, qu'il tient de la main droite, est orné d'une plume noire : il semble saluer le spectateur. C'est un bon jeune homme, à l'air simple et honnête, dont les cheveux noirs, les petites moustaches noires sont en harmonie avec la couleur générale du tableau. Le cheval est magnifique et atteste de sérieuses études : ses longs crins lui forment une parure opulente. A gauche du marquis se dressent les colonnes d'un monument, que drape une tenture; à droite, le regard plonge dans une campagne sombre, que domine un ciel plus ténébreux encore.

La page entière semble vouée aux dieux de la nuit : on ne distingue nettement que le visage de l'homme, le poitrail et la queue du cheval. Les traits même sont esquissés par des ombres dures et se détachent durement sur le fond du tableau. Il y a vraiment trop peu de lumière pour une si grande toile : on se croirait transporté dans les Champs Cimmériens.

L'Érèbe enveloppe aussi la Marquise, femme de Jules Brignole, qui devait naturellement poser à son tour devant le peintre. Debout dans une grande salle, près d'un fauteuil sur le bras droit duquel se tient juché un perroquet, elle porte un riche costume, robe de velours brodée en or, doubles manches, énorme fraise à gros bouillons; ses cheveux sont libres, sauf le chignon qu'entoure une couronne et dans lequel se trouve fixée une grande plume penchée en arrière. C'est une jolie femme, à la peau blanche, au teint frais, aux cheveux bruns, à l'œil vif et engageant, au nez d'un beau dessin, à la bouche délicate : un demi-sourire flotte sur ses lèvres. Mais ses mains ont des nuances mornes, presque livides, et la droite, par un effet d'ombre mal calculé, semble couleur chamois. Un flot de ténèbres couvre

Digitized by Google

la toile et, dans l'obscurité de cette ample surface, on ne distingue que la tête et les mains de la dame, qui découpent sur le fond des taches lumineuses.

La même galerie contient le portrait d'un joaillier et de son fils occupant une seule toile, où l'ombre est aussi prodiguée. L'artisan montre de la main droite des bijoux et un collier de perles placés sur une table : cette main choque également la vue par des tons chamois. Avec ses pommettes saillantes et ses yeux noirs, le père a un vrai type d'industriel, vulgaire et expressif : le petit garçon est sérieux, préoccupé : servant de modèle, portant son plus beau costume, il s'efforce d'être grave, tout en conservant malgré lui la naïveté de son âge. Mais sur cette toile encore la nuit règne en dominatrice : on ne voit que les deux têtes et la main du joaillier.

Un second portrait de femme, celui de la marquise Hiéronyme Brignole, accompagnée de sa petite fille, est exécuté dans le même système. Elles sont debout toutes les deux, près d'une colonne, devant une draperie. La mère est une femme douce, aimable, réfléchie, à l'expression indulgente : sa fille la regarde avec une attention très bien rendue; elle porte un costume de satin blanc, broché d'or, qui égaie un peu le tableau. Sur cette œuvre, d'une bonne facture, d'une riche couleur, apparaît déjà le talent de physionomiste que le peintre flamand possédait au plus haut degré. Mais les ombres cernent durement les parties lumineuses : tous les personnages que Van Dyck peignait à cette époque semblaient passer leur vie dans un éternel crépuscule.

Avec l'irréflexion, avec l'impétuosité d'un débutant, il exagérait donc la manière du Caravage et de Ribera. Mais son goût inné, son esprit judicieux l'affranchirent bientôt d'un procédé factice et monotone; il revint à la lumière du jour, à la souplesse et à la variété de la nature, aux ressources infinies qu'on puise dans

Digitized by Google

l'observation : avant qu'il eût quitté Gênes, les ombres diaphanes, les transitions moelleuses et savantes reprirent leur place sur ses peintures, son talent fut délivré de la plaie des ténèbres.

Je ne puis passer en revue tous les tableaux de Van Dyck, où il a pratiqué le système du Caravage ; mais j'indiquerai brièvement deux autres toiles : l'une est l'image équestre de François-Maria Balbi, conservée au palais Balbi; le cheval s'enlève sur ses pieds de derrière, dans une position que l'on a souvent reproduite. Le tableau n'est pas sombre, il est noir, sauf une bande blanche qui traîne à l'horizon, comme un adieu du jour. Dans le haut de la toile, on ne voit absolument que la figure du personnage, et il faut regarder avec beaucoup d'attention pour distinguer son costume noir du sombre pelage de son destrier; sur ce morceau, l'imitation d'Amerighi est parvenue aux derniers excès. La seconde toile, qui orne le palais Spinola, ne dénote pas plus de retenue. C'est le buste d'un sinistre personnage de race italienne. La tête nue, dessinée de trois quarts, inspire un sentiment de répugnance, lorsqu'on examine son front bas et étroit, ses lèvres épaisses et sensuelles, le regard malveillant, menaçant même, qu'il paraît fixer sur le spectateur. Il n'aurait pas été bon de rencontrer le soir, dans une rue déserte, ce farouche spadassin; mais son image est une œuvre forte et vivante. La nuit s'est abattue, par malheur, sur l'homme féroce. L'œil se heurte contre l'obscurité impénétrable du fond; les ombres même du visage et du cou sont tellement dures que les chairs éclairées demeurent seules visibles.

Si on se rappelle ce que nous avons déjà dit plus haut du *Saint Martin* de Windsor, on se trouvera tout naturellement porté à croire qu'il fut peint dans la ville de Gênes, lorsque l'auteur, après les hyperboles de la première fougue, avait commencé un mouvement de retour vers la manière de Rubens et les tradi-

Digitized by Google

tions flamandes. L'action du Caravage y est encore visible, prépondérante, mais elle a diminué, elle a perdu son exagération : elle laisse le regard pénétrer partout, et n'entre-choque plus violemment la lumière et les ténèbres.

Entraîné par le courant de la mode jusqu'à une espèce de cataracte, Van Dyck s'était aperçu qu'il allait tomber dans l'abîme, s'il ne rebroussait pas chemin. Il atténua d'abord les effets du système, puis l'abandonna entièrement, chercha d'autres combinaisons, reprit sa liberté. Un second portrait de la marquise Brignole, qu'on voit au palais Balbi, nous fait connaître une de ses tentatives pour échapper à un style dangereux, parce qu'il a l'étroitesse et l'inflexibilité d'une recette. La dame, qui est assise, porte un costume différent, mais analogue. Son identité ne laisse aucun doute ; c'est le même front, le même nez, la même bouche, le même regard vif et hardi. L'exécution n'a aucun rapport avec celle de l'autre image. Tout ici est dans les teintes pâles et les tons mats : aucune recherche, aucun jeu de clair-obscur. Il en résulte un autre défaut : l'aspect général est trop terne, trop uniforme. Le gardien, pour expliquer cette absence de vigueur, désigne le tableau comme une esquisse ; mais, quand on l'examine de près, avec soin, on voit que l'exécution en est achevée, très belle même : la pâleur de l'effigie a été produite par un calcul, non par la négligence. Van Dyck, après avoir exagéré le contraste de l'ombre et de la lumière, se rejetait trop vivement, comme tous les néophytes, dans une direction opposée. Mais puisque le soleil et la gaieté sont revenus, pourquoi cette mer furieuse que l'on découvre au loin ? Est-ce une allusion à la vie tourmentée de la jeune dame, à quelque malheureux amour ? Dans une œuvre si calme, un orage en perspective !

Le palais Balbi renferme un autre portrait que signale le même esprit de sage repentir. Il montre un homme debout,

Digitized by Google

ancien membre de la famille. Tout y est calculé, agencé avec mesure, et l'ombre n'envahit pas le fond ; rien n'échappe aux yeux, ne rend même un effort de la vue nécessaire. Il en résulte que l'œuvre est plus harmonieuse et d'un effet bien plus agréable : dans les combinaisons de la couleur et l'aspect du clair-obscur, s'ébauche déjà la manière que l'auteur adoptera comme système définitif.

Le voilà donc sorti des influences de son premier noviciat et du tourbillon de la mode, revenant aux maximes, aux procédés de Rubens, cherchant à coordonner le style de son maître avec les tendances de sa propre nature, avec l'idéal que rêvait son imagination. Le palais Durazzo contient deux toiles où son esprit s'est joué en toute liberté. On les nomme l'*Enfant blanc* et l'*Enfant bleu*, à cause des vêtements que portent les deux petits garçons, deux jolis bambins de quatre à cinq ans. Le premier, la main gauche posée sur la hanche et maniant une double chaîne d'or, qu'il porte en sautoir, appuie avec beaucoup de désinvolture son bras droit sur le dos d'un fauteuil : il a un justaucorps blanc, des braies blanches, des bas blancs et des souliers blancs. Ainsi costumé, il se détache sur une muraille sombre, et un effet de lumière très bien rendu fait miroiter toute sa parure. Sa tête blonde, vue de face, se coordonne aux teintes claires de ses vêtements. Il regarde le spectateur d'un air ingénu et hardi, avec la charmante familiarité de son âge : il y a de la vie et du naturel dans son expression, mais ses traits manquent un peu de relief ; Van Dyck, à une autre époque, leur eût donné plus de saillie et, en même temps, plus d'harmonie. Sur cette page, néanmoins, son talent commence à s'épanouir dans toute sa force. Des accessoires flamands animent la scène : au pied du fauteuil sont groupés un melon, des prunes, des raisins ; perché au bord du siège, un perroquet les regarde, tandis qu'un singe étend la

Digitized by Google

patte pour saisir une grappe blanche. A gauche, la vue se promène dans un joli paysage, égayé par un effet de soleil qui traverse les nues.

Sous les traits de l'*Enfant bleu* se trouve personnifié le jeune Tobie : sa tunique, ses bas, ses souliers sont d'un ton bleu clair. Il porte dans sa main droite un crochet, auquel pend un poisson; sa main gauche exprime un étonnement assez naturel, car un ange penché au bord des nues lui parle et lui montre sa route. Il chemine prestement dans la campagne, d'un air content et d'une mine éveillée. Sa tête tournée vers la gauche, du côté de l'ange, est vue de trois quarts. On retrouve sur sa physionomie la vivacité, l'expression ingénue qu'on admire sur celle de l'*Enfant blanc :* ses yeux étincellent. La figure est mieux peinte, a plus de relief; mais le ciel nuageux et le fond de paysage obscur nous ramènent à la sombre méthode du Caravage. On croit que ce morceau a inspiré à Gainsborough sa célèbre toile qui représente aussi un jeune garçon couleur d'azur, si fier, si gracieux, si bien campé, un vrai chef-d'œuvre.

Indépendamment de leur valeur intrinsèque, les deux bambins du palais Durazzo méritent l'attention, parce qu'ils signalent pour la première fois un talent que Van Dyck a porté à sa plus haute perfection, l'art de peindre les enfants. Là encore, avec son talent merveilleux de physionomiste, il saisissait à la première vue le caractère des petits modèles qui posaient devant lui. Et en même temps qu'il retraçait leur physionomie particulière, il savait rendre habilement les dispositions morales, les traits spéciaux de leur âge, le naturel, la gaieté, l'innocence du regard, les étonnements faciles, la douceur familière, l'absence d'inquiétude, les enfants même les plus misérables n'ayant aucune idée, aucune crainte de l'avenir, et, comme les petits oiseaux dans leur nid, comptant sur la prévoyance de l'amour maternel. Aube de

Digitized by Google

la vie, pleine d'une grâce et d'une fraîcheur matinales. Rubens a égayé, fleuri ses toiles, en quelque sorte, de charmants bambins aux carnations roses et potelées, de petits anges et de petits génies aux mines spirituelles; Van Dyck, sur ce point comme sur beaucoup d'autres, a égalé son maître, et il a mieux étudié le caractère moral, les attributs intellectuels du premier âge.

Voilà les remarques *instructives* que suggèrent les œuvres de son pinceau, restées depuis deux cent cinquante ans dans la ville de Gênes, malgré les révolutions, le bombardement de 1684 et le siège de 1800, malgré les offres des amateurs et brocanteurs. Tous ses tableaux d'histoire, ouvrages d'une plus grande importance, qu'il eût été précieux de pouvoir étudier, ont malheureusement disparu; l'or des collectionneurs et marchands aura sans doute tenté les propriétaires. En 1780, le palais Balbi renfermait une image de *Saint Sébastien;* le palais Durazzo, une *Sainte Famille* et un épisode emprunté à l'histoire de la Vierge; le palais Gentile, une *Bacchanale;* le palais Spinola, un *Couronnement d'épines;* l'hôtel Pallavicini, *Coriolan imploré par sa mère, par Véturie sa femme et ses enfants*, l'œuvre la plus considérable de Van Dyck parmi les toiles de sa main que possédait la ville de Gênes; elle se trouvait encore à la même place en 1823, comme l'atteste un *Guide du voyageur* qui porte cette date. Dans le petit village de Pagana, près de Rapallo, on allait admirer un *Christ mourant*, qui aurait dû, suivant l'Anonyme, orner une cathédrale plutôt que l'église rustique d'un simple hameau. J'ai cherché toutes ces peintures comme un alchimiste en quête de la pierre philosophale : je n'en ai trouvé aucune. J'allais me mettre en route pour le village de Pagana, situé à environ dix lieues de Gênes, lorsqu'un habitant de Rapallo m'a certifié que je perdrais ma peine, qu'il avait été maintes fois dans cette bourgade et n'y avait jamais vu le *Sauveur sur le Golgotha*, que l'ouvrage du

Digitized by Google

maître flamand avait été enlevé depuis un temps considérable, car personne n'en avait souvenance. Cette affirmation positive glaça mon zèle d'investigateur. Mais je crois avoir retrouvé dans la galerie de Turin deux des ouvrages mentionnés par le critique anversois. L'un, qui porte le n° 402, serait le *Saint Sébastien* du palais Balbi; l'autre, marqué du chiffre 446, la *Bacchanale* du palais Gentile. Saint Sébastien, renversé à demi sur un tertre, le bras droit lié à un arbre, le bras gauche replié sous lui, est tombé en syncope. Un ange que drape une grande étoffe rouge et qui tient ses ailes déployées, retire une flèche plongée dans le flanc droit du martyr. La composition est bien ordonnée, la couleur brillante et harmonieuse. Mais comme la facture n'a pas de qualités supérieures, l'administration du Musée a cru pouvoir, sans autre indice, classer le tableau parmi les copies. Les renseignements de l'Anonyme m'autorisent à le considérer comme une œuvre de jeunesse, exécutée au moment où l'auteur faisait un retour vers les enseignements de Pierre-Paul et reprenait la manière flamande. La *Bacchanale romaine*, comme l'intitule le catalogue, figure des réjouissances amoureuses en plein air, à l'entrée d'un bois. Le livret déclare ce tableau une imitation de Van Dyck par « Jean-Henri Lange, de Bruxelles, mort en 1671. » Il n'y a pas un seul peintre de ce nom dans l'école flamande, et l'auteur a sans doute voulu désigner Jean Bockhorst, dit Langhen-Jan, qui reçut les leçons de Van Dyck pendant quelques mois, était originaire de Harlem et mourut en 1668, à Anvers. On remarque sur cette page le style du grand élève de Rubens, le genre de types qu'il aimait, les tons et les combinaisons de couleurs qui séduisaient son regard. Il y a du talent, de la verve, mais aussi des traces d'indécision, des tâtonnements de novice. Le clair-obscur est un peu faible, les ombres manquent de vigueur, comme sur le second portrait de la marquise Bri-

Digitized by Google

gnolle ; l'agencement et l'harmonie des couleurs ne révèlent pas encore la science, les profonds calculs pour lesquels Van Dyck se montra plus tard incomparable. C'est l'essai d'un néophyte, ce n'est pas l'imitation d'un vigoureux élève comme Langhen-Jan, qui était déjà très expérimenté, lorsqu'un heureux hasard le mit en rapport avec le fils du marchand de soie.

Outre ces œuvres, qui ont une date et un intérêt chronologique, on trouve dans la cité commerciale des tableaux importants ou charmants, épanouis sous la main de l'auteur à diverses époques. Au palais Durazzo, notamment, rayonne une toile exquise, dans sa manière complète. On y voit trois enfants, une petite fille entre deux garçons, qui paraissent marcher vers le spectateur : un chien de salon forme le principal accessoire du tableau. L'œuvre a dû être peinte en Angleterre, mais il s'y trouve un blason qui n'est pas celui de la couronne. Elle ne laisse rien à désirer : on y admire tour à tour la netteté des formes, la morbidesse de l'exécution, l'harmonie et l'opulence de la couleur, la dextérité magistrale de la touche. C'est un rêve du pinceau.

Le palais Balbi a conservé une page non moins précieuse, la *Vierge à la Grenade*. La fille de Sion porte sur ses genoux le Christ enfant, debout, qu'elle presse contre sa poitrine pour l'empêcher de tomber; une étoffe blanche s'interpose de la manière la plus heureuse entre sa main droite et le corps du Messie. La divine mère tient de la main gauche une grenade que le bambin voudrait saisir, mais qu'elle éloigne malicieusement, de sorte que le petit Jésus commence à se fâcher. La scène joint un charme poétique à une grâce familière. Marie, avec son type de jeune fille vive et intelligente, paraît avoir été peinte d'après nature : elle a des traits originaux en même temps qu'agréables. Ses mains et celles de l'enfant sont très belles : les pieds aussi du jeune prophète donnent l'idée d'une race supérieure. La Vierge

Digitized by Google

porte un manteau bleu et une robe lie de vin, deux couleurs que Van Dyck se plaisait à rapprocher. La distribution parfaite du clair-obscur, l'heureuse manière dont les diverses couleurs se font valoir l'une l'autre, le savant accord de leurs tons, fins, riches et délicats, indiquent tous les plans, mettent tout en relief avec une netteté surprenante. Jamais on n'a mieux facilité la vision, jamais on n'a mieux réuni la splendeur à la suavité.

Le palais Balbi contient une autre *Sainte Famille*, où la manière complète de Van Dyck charme encore l'esprit en flattant la vue. La Galiléenne ici a un type original, mais populaire : elle tient sur ses genoux le Messie enfant, vers lequel s'avance, les mains contre la poitrine, son futur annonciateur, le petit saint Jean. Le Christ, dans une attitude heureuse et singulière, lui tend la main. C'est une œuvre attrayante, d'une couleur chaude et harmonieuse.

Une autre *Sainte Famille* nous attire au palais Spinola. L'Israélite glorifiée y tient sur ses genoux le Messie, la tête nimbée de rayons, gai, rose, couronné d'une blonde chevelure, souriant et étincelant. Jamais, certes, Van Dyck n'a peint un plus admirable petit Jésus, un plus divin enfant. Sa mère, qui connaît l'avenir, regarde le ciel avec douleur, comme pour l'implorer. Mais lui, tranquille et insouciant, appuie sa main droite sur le sein de sa mère, comme pour lui dire de se calmer, de bannir toute inquiétude et tournant vers la droite son charmant visage, ses yeux splendides, il paraît braver les menaces du sort, avec l'indifférence ou l'incrédulité de la jeunesse. Pourquoi s'affliger d'avance? Les oracles peuvent se tromper. Tout réussira au gré de ses désirs, tout fléchira devant sa résolution. En attendant, il veut jouir de la vie, du soleil et du printemps, de la force et de la santé, des chances heureuses que lui accorde le destin. Plus tard, on verra! Un tableau si bien conçu forme un petit drame.

Digitized by Google

Et cependant le propriétaire néglige cette toile, qui est dévernie, mal entretenue. Pauvres artistes, dans quelles mains tombent la plupart du temps vos ouvrages !

Mentionnons encore une image équestre du palais Balbi, portant mal à propos le nom de Philippe II : l'individu n'a aucune ressemblance avec le monomane couronné. Il tient son chapeau à la main et salue comme le comte de Brignolle. On dit la tête peinte par Velasquez; pourquoi? Rien dans le travail ne justifie cette opinion inconsidérée. Ce n'est pas non plus Philippe IV : un noble génois dut servir de modèle : la face est grave, intelligente, pleine de dignité, n'offre aucune trace de la lèvre autrichienne. C'est en somme une belle toile, avec les qualités de Van Dyck. Elle fut exécutée, selon toute vraisemblance, pendant la derrière époque de son séjour au delà des Alpes.

A ces œuvres d'un mérite exceptionnel se trouvent jointes, dans les divers palais, des toiles secondaires, auxquelles nous aurions tort de nous arrêter, car un examen inutile assoupirait infailliblement le lecteur (1).

Les grands personnages qui employèrent le pinceau de Van Dyck, et ses relations avec eux, nous seraient bien mieux connus, sans la perte de trois recueils manuscrits, dont nous parlerons

(1) Dans l'hôtel Brignolle se trouve le portrait d'un jeune homme, avec une immense fraise tuyautée, qui vient de déposer son chapeau sur une table couverte d'un tapis rouge. Ce raide et prétentieux personnage, vêtu d'un riche costume, admirablement peint, jette un regard en coulisse.

Dans le palais Durazzo, buste d'un individu portant une collerette molle, plissée, mais non empesée : c'est une belle tête aux traits élégants, un bon travail, sans qualités supérieures.

Dans la première salle de l'hôtel Ferdinand Spinola tombe en ruines un portrait équestre d'un membre de la famille, qui passe pour une œuvre de Van Dyck. L'exécution rappelle sa manière : la figure aux beaux traits, à l'expression pensive, et la facilité de la pose semblent justifier l'attribution ; cette toile n'est plus, par malheur, que l'ombre d'un tableau, le fond a presque entièrement disparu, et un ancien *Guidc de Gênes* l'impute à Dominique Parodi, homme de talent qui peut avoir imité Van Dyck, mais ne l'égalait pas.

Digitized by Google

plus loin. Son œuvre gravée contient le portrait d'un certain Lumagne, financier, qui pose devant le public depuis des siècles, mais comme une énigme, car nous sommes dépourvus à son égard de tout renseignement biographique : sa caisse avait sans doute rendu quelques services au grand effigiateur, avant même qu'il touchât le prix de son tableau. La gravure de Suzanne Silvestre porte l'inscription suivante : *Lumagne*, *banquier*, *peint à Gênes par Vandicq*. On pourrait donc penser que le modèle était un Génois. Mais une note de Mariette inspire des doutes à cet égard : — « Marc-Antoine Lumagne, banquier et curieux de peintures à Paris, en demy corps, gravé au burin par Michel Lasne. Le tableau est chez M. Crozat, le jeune, à Paris. La tête a été séparément gravée par Suzanne Silvestre (1). » D'après ces indications, il semble que Lumagne fût un Français, qui se trouva momentanément à Gênes en même temps que Van Dyck. S'il avait vu le jour au bord de la Méditerranée, il dut quitter sa patrie pour s'établir dans la capitale de la France, puisqu'il y emporta et y laissa son image. Sa bonne et simple figure, aux grands yeux profondément encaissés dans leurs orbites, aux cheveux gris et courts, à la barbe et aux moustaches presque blanches, a une certaine vulgarité commerciale. Il porte d'ailleurs un costume tout à fait bourgeois, une sorte de tunique fermée sur le devant par de nombreux boutons, un col très modeste, en mousseline bordée d'une petite dentelle. Il y a quelque bonhomie dans ce vêtement et dans la pose du personnage.

Une circonstance spéciale devait contribuer à fixer sur Van Dyck l'attention des nobles citadins. Au moment où le jeune artiste prenait la route de l'Italie, son maître s'occupait beaucoup de la ville aristocratique. Il avait alors sous presse son volume

(1) *Abecedario* t. II, p. 205, article VAN DYCK.

Digitized by Google

intitulé : *les Palais antiques de Gênes*, où il les proposait comme modèles au monde entier. Son avertissement est curieux par l'esprit de réaction contre l'art du moyen âge qu'il y affiche. « Nous voyons, dit-il, que dans ces provinces (les pays du Nord) tombe peu à peu en décrépitude et en désuétude le genre d'architecture que l'on nomme barbare ou gothique, et que certains hommes de talent y introduisent la vraie symétrie, conforme aux règles anciennes des Grecs et des Romains, pour l'ornement et la gloire de notre patrie, comme le prouvent les temples célèbres construits récemment par la vénérable société de Jésus, dans les villes de Bruxelles et d'Anvers. La dignité de l'Office divin exigeait que l'on améliorât d'abord les monuments religieux; mais cette réforme doit s'étendre aux édifices civils, car ils forment la grande masse des constructions urbaines; outre que la commodité des bâtiments est toujours proportionnée à leur beauté. J'ai donc cru faire une œuvre méritoire pour toutes les régions cisalpines, en publiant les dessins de quelques palais de la superbe Gênes, recueillis par moi pendant mon voyage en Italie, attendu que, cette république étant gouvernée par des gentilshommes, leurs beaux hôtels sont très commodes et appropriés plutôt à des familles de particuliers, même nombreuses, qu'à la cour d'un prince souverain. » L'auteur entre alors dans quelques développements théoriques, puis il ajoute qu'il a entrepris ce travail pour rendre un service général, être utile à beaucoup de personnes plutôt qu'à un petit nombre. « Du reste, dit-il en finissant, je vous renvoie aux planches, qui vous paraîtront peut-être peu nombreuses, mais qui ont le mérite d'être les premières de ce genre que l'on publie; et comme tout début est faible, elles donneront peut-être à d'autres le courage de faire mieux. »

Ainsi Rubens adoptait complètement les idées, le goût de la Renaissance, prédilection qui explique pourquoi il prodiguait

Digitized by Google

les personnages fabuleux dans ses allégories. Quant au livre, pris en lui-même, il devait flatter l'orgueil de l'aristocratie génoise, et recommander d'une façon indirecte l'élève préféré de Pierre-Paul. Il était en outre dédié, dans les formes obséquieuses du temps, à l'*illustre seigneur* Don Carlo Grimaldo, son *vénérable patron*. Ce personnage éminent, flatté par Rubens, ne pouvait manquer de témoigner au jeune artiste les plus favorables dispositions (1).

(1) Cette dédicace fut écrite à Anvers par Rubens, le 29 mai 1622; le privilège est du 4. Sur le titre du volume est gravée une poule couvant ses œufs, avec cette inscription : *Noctu incubando diuque*, devise que Rubens aurait pu adopter, comme exprimant à merveille son infatigable persévérance, mais qui est celle du typographe Meursius. J'ai cru un moment le contraire, et des auteurs belges, plus infaillibles que le Pape, ont demandé ma mort par le glaive, en punition d'une méprise insignifiante, qui ne touche point à l'histoire de la peinture. J'avoue que le châtiment me paraît excessif. Un peu de charité, ô grands hommes! Des scribes indigènes n'ont-ils pas fabriqué, propagé toutes les erreurs, toutes les balivernes, que je réfute depuis trente ans, à la sueur de mon front?

Digitized by Google

CHAPITRE VI

ARTISTES QUE VAN DYCK FRÉQUENTE A GÊNES.

Outre les frères De Wael, Van Dyck rencontra dans la ville de Gênes toute une petite société, qui ne tarda pas à former autour de lui un cercle amical. La république maritime était le seul État de la Péninsule, où n'avait pu naître et se développer une école nationale de peinture. Peut-être la domination de l'esprit mercantile et des sentiments vulgaires qui l'accompagnent avait-elle frappé de mort cette plante délicate. Il court en Italie un singulier dicton sur la grande ville commerciale : « Gênes a une mer sans poissons, une campagne sans arbres et des citoyens sans foi. » Et presque à notre époque, Alfieri dénonçait l'avarice et la faiblesse intellectuelle des Génois. Apostrophant la cité elle-même, il lui dit :

« Ton opulence avare, et pourtant corrompue, fait un voile épais d'ignorance aux uns ; la superstition domine les autres, et la nuit les enveloppe tous (1). »

(1) Tue richezze non spese, e pur corrotte,
Fan d'ignoranza un denso velo agli uni,
Superstizion tien gli altri ; ed a tutti la notte.

Digitized by Google

Malgré ces dispositions fâcheuses, la prospérité financière de la République avait inspiré aux familles principales le goût du luxe, des riches habitations, des mobiliers somptueux et des œuvres d'art, qui complètent toute magnificence. Les artistes étrangers venaient donc y chercher fortune, et la mauvaise réputation des citadins ne paraît pas s'être justifiée à l'égard d'un seul d'entre eux.

La personne la plus importante avec laquelle Van Dyck se trouva en relation dès son arrivée, ce fut une coloriste maintenant peu célèbre, qui jouissait alors d'une réputation immense, conquise par son habileté à peindre le portrait, Sophonisbe Anguisciola. Elle était née à Crémone en 1540. Amilcar, son père, et Bianca Punzona, sa mère, appartenaient tous deux aux plus nobles familles de la ville. Ayant montré dès sa première jeunesse une rare intelligence, ils lui firent apprendre les belles-lettres, la musique et la peinture. Elle eut pour maître dans l'art de charmer les yeux par la ligne et la couleur Bernardino Campi, un des chefs de l'école indigène, et fit des progrès si rapides qu'elle fut bientôt en état de l'enseigner à ses quatre sœurs, Minerve, Lucie, Europe et Marie-Anne. Campi ne forma point de meilleur élève. Quoiqu'elle ne laissât pas de traiter avec talent les sujets d'histoire et de fantaisie, elle excella surtout dans le portrait. La galerie des Offices contient son image, peinte par elle-même à l'âge de vingt ans, et cette effigie passe pour une de ses meilleures toiles (1). C'est une jeune fille aux grands yeux, au

(1) Elle porte cette inscription, qui forme plusieurs lignes : *Sophonisba Angusciola crem. pictrix, æta. sue ann. XX*. Sur une autre image de l'artiste, peinte par elle-même et conservée dans la galerie de Vienne, elle paraît avoir 14 ans : or, on y lit cette phrase : SOPHONISBA ANGUISSOLA VIRGO SE IPSAM FECIT 1554. Elle était donc née en 1540 et non pas en 1530, comme le répètent tous les biographes : elle mourut, par suite, âgée de 82 ans et non de 92. M. Morelli à Bergame, possède un charmant tableau de sa main, qui représente la *Sainte Famille* et porte également sa signature avec une date : SOPHONISBA ANAGUSSOLA (*sic*) ADOLESCENS P. 1559. Elle ne se serait pas qualifiée d'*adolescente* sur cet ouvrage, si elle avait eu près de la trentaine quand elle l'exécuta. Voyez les *Galeries de Rome*, par le critique russe Iwan Lermolieff.

Digitized by Google

front pur, aux traits assez réguliers, avec une jolie bouche. Elle avait beaucoup de dignité dans sa petite taille, suivant les biographes, et semblait née pour les grandeurs qui firent à sa vie un brillant cortège. Assise devant une tablette, elle déroule de la main droite un papier, tient de la main gauche des pinceaux. Elle porte une robe garnie de fourrures, dont le col monte et s'évase comme un fragment de corolle, dont les manches, par le haut, sont ornées de bouffants. Une résille entoure ses cheveux. Sa figure exprime la candeur et l'aménité de la jeunesse ; les contours de son buste ne dénotent point la vigueur qui lui permit d'atteindre un âge exceptionnel.

On voit au château d'Althorp, dans la famille des comtes Spencer, une autre image d'elle-même, où elle s'est représentée jouant du clavecin. « L'œuvre est peinte avec un aimable et délicat sentiment de la nature, dit Waagen, et soigneusement exécutée d'un pinceau moelleux (1). »

Sophonisbe devait avoir, hélas ! un aspect bien différent, lorsque Van Dyck la connut : elle était âgée de 81 ans, et la nature, dans ce vestibule de la mort, avait éteint ses yeux ; elle marchait à tâtons vers les demeures souterraines d'où l'on ne revient pas. Mais le temps n'avait pas voilé, affaibli son intelligence : elle parlait avec amour, avec une expérience consommée, de l'art qu'elle pratiquait jadis. Ses entretiens étaient recherchés par la jeunesse avide de s'instruire, et Van Dyck a souvent déclaré qu'il avait plus appris par les discours d'une femme aveugle que par la vue et l'étude des meilleurs tableaux (2).

La destinée de Sophonisbe avait été à la fois tranquille et bril-

(1) *Kunst und Künstler in England*, t. II, p. 539.

(2) Antonio Van Dyck si riputava fortunato per aver goduto la conversazione di costei : e soleva dire di aver ricevuto nell'arte maggior lume di una donna cieca, che dallo studiare le opere de' piu insigni maestri. SOPRANI, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti genovesi*, t. Ier, p. 416.

Digitized by Google

lante. Elle ne reproduisait pas seulement avec habileté le modèle vivant : elle composait des scènes familières et copiait admirablement les œuvres d'autrui, soit pour perfectionner sa manière, soit pour les vendre. « Il y a peu de temps, M. Tommaso Cavalieri, gentilhomme romain, envoya au duc Cosme, dit Vasari, outre un dessin de Michel-Ange, qui figure Cléopâtre, un dessin de Sophonisbe, où une petite fille rit d'un petit garçon qui pleure, parce que la jeune espiègle ayant posé devant lui une corbeille pleine d'écrevisses vivantes, l'une d'elles lui mord le doigt ; sujet si bien traité qu'on ne pourrait voir une chose plus agréable et plus pareille à la nature. C'est pourquoi, en souvenir de Sophonisbe, parce qu'elle vit en Espagne et que ses œuvres sont peu nombreuses en Italie, j'ai placé ce croquis dans mon *Livre des dessins*. Nous pouvons dire conséquemment, avec le divin Arioste, que les dames excellent dans tous les arts dont elles s'occupent. »

« J'ai vu cette année, de Sophonisbe, à Crémone, dans la maison de son père, dit ailleurs le même historien, les portraits de ses trois sœurs aînées, peintes avec beaucoup de soin sur une même toile, en train de jouer aux échecs et accompagnées d'une vieille gouvernante, si bien exécutées, avec tant de verve et de soin, qu'elles paraissent vivantes et qu'il ne leur manque que la parole. Un autre tableau de la même Sophonisbe contient l'image de son père, entre sa fille Minerve, très habile dans les lettres et dans les arts, et son fils Asdrubal, portraits si bien rendus que les personnages semblent respirer. A Plaisance, on voit encore de Sophonisbe, chez l'archidiacre de la Grande-Église, deux très beaux tableaux : l'un représente cet archidiacre ; l'autre, Sophonisbe elle-même, et à tous deux il ne manque que la parole. »

C'était le duc d'Albe qui l'avait attirée en Espagne. Le farouche proconsul avait fait de son mérite un éloge si enthousiaste devant Philippe II, quelque temps après son mariage avec Élisabeth de

Digitized by Google

France, célébré à Tolède le 2 février 1560, que le prince l'avait engagée à franchir la mer. Le duc de Sessa, gouverneur de Milan, avait été chargé de lui en faire la proposition; pour obtenir le consentement de son père, on lui avait accordé certaines faveurs, si bien que le digne homme avait fini par la conduire lui-même chez le seigneur étranger. Pendant qu'elle attendait le jour de son départ, elle exécuta le portrait du noble personnage, qui la récompensa généreusement, lui donna entre autres choses quatre pièces de brocart d'or et divers objets précieux d'une valeur considérable. Le lieutenant du Roi tenait sans doute à faire preuve de libéralité envers une artiste qui allait résider près de son maître.

Philippe II l'accueillit avec des marques d'estime souverainement flatteuses, venant d'un si rude personnage et d'un si grand connaisseur. Elle peignit d'abord le portrait de la Reine, auquel succédèrent les effigies du Roi et du malheureux Don Carlos, qu'elle représenta vêtu d'un costume original, ayant les épaules couvertes d'une peau de loup-cervier. Non seulement les modèles récompensèrent généreusement l'artiste, mais le despote ombrageux, sûr désormais de son talent, lui assigna une pension annuelle de 200 écus. Toute l'Espagne s'éprit alors de son pinceau: le maître ayant parlé, chacun voulut poser comme lui devant l'Italienne; les amateurs sollicitaient quelque œuvre de sa main, les artistes lui écrivaient pour lui demander une ébauche, un dessin, un fragment de toile. Sa renommée franchit même d'une aile légère les flots et les montagnes: le souverain pontife Pie IV désira obtenir un portrait de la reine Isabelle, et, Sophonisbe l'ayant exécuté avec empressement, le chef de l'Église l'en remercia par une lettre que nous a conservée Baldinucci; plusieurs chapelets composés de pierres précieuses serties dans l'or et des reliques enchâssées dans des joyaux accompagnaient la missive.

Digitized by Google

L'exaltation croissant, Philippe II nomma Sophonisbe dame d'honneur de la reine et la chargea d'enseigner à l'infante Isabelle les secrets de son art. Et comme elle était alors dans la fleur de la jeunesse, il résolut de la marier avec un noble espagnol, pour l'enchaîner par un lien définitif. La savante coloriste ne déguisa point qu'elle préférait un homme de son pays. Toujours plein de courtoisie à son égard, le despote ne voulut point contrarier son patriotisme amoureux: il lui proposa pour futur un seigneur sicilien, don Fabrice de Moncade, qui gouvernait au nom de l'Espagne l'ancienne Trinacrie. Son nom figure dans notre histoire, car un de ses aïeux accompagna Charles VIII en Italie: Van Dyck lui-même devait peindre un autre membre de la famille, François de Moncade, premier ministre de l'infante Isabelle: son effigie, que possède le Louvre, passe avec raison pour un de ses meilleurs portraits équestres. Le roi d'Espagne offrit en dot à sa protégée une somme de 12,000 écus et une pension annuelle de 1,000, assignée sur les revenus de la douane de Palerme et transmissible à son fils, dans le cas où la nouvelle union fructifierait. Et toute la cour la vit partir avec chagrin pour sa résidence lointaine.

Elle y passa quelques années au milieu des honneurs, étant vice-reine de cette grande province, et la cour d'Espagne lui témoignant de loin ses regrets en la comblant de faveurs. Elle peignait néanmoins comme si le travail lui était nécessaire, exécutait nombre de portraits et aussi, à l'occasion, mettait en scène quelque donnée d'histoire. Mais les jeux du sort devaient lui enlever cette position princière, la lancer de nouveau sur la mer sans bornes des événements fortuits : son noble compagnon la laissa veuve. Le roi et la reine d'Espagne lui témoignèrent aussitôt le désir de la rappeler près d'eux ; mais, voulant revoir sa patrie et sa famille, elle opposa tant d'adresse aux vœux de ses

7

Digitized by Google

protecteurs qu'ils lui accordèrent la permission d'agir à sa guise. Elle s'embarqua donc sur un navire génois que commandait Horace Lomellino, un de ces nobles marchands des républiques italiennes, qui trafiquaient en grands seigneurs, conduisaient les vaisseaux et maniaient l'épée, bravant tour à tour les fureurs de la mer et les chances des batailles. C'était un beau capitaine, dont les attentions ne furent pas indifférentes à l'artiste célèbre. Il se montra si empressé, si courtois dans ses manières, que Sophonisbe se crut obligée envers lui, au rapport d'un biographe italien. Et il ajoute naïvement. « Le meilleur moyen de lui témoigner sa reconnaissance lui parut être de se donner à lui par l'offre de sa main (1). » C'est une manière de payer ses dettes fort au goût des jeunes dames. Sophonisbe obtint encore pour ce mariage l'assentiment de Philippe II, qui lui envoya comme présent de noces quatre cents écus. Mais cette union amoureuse l'empêcha de retourner dans sa ville natale : une fois descendue à terre, elle ne s'occupa que de ses noces, et, quand elle fut enchaînée au galant capitaine, ne voulut pas avoir d'autre séjour que sa résidence patrimoniale. Au siècle dernier, on y voyait encore son portrait de dimensions restreintes, qu'elle avait exécuté elle-même.

Soutenue, entraînée par son goût naturel pour l'art du pinceau, elle continua de travailler, tant que ses yeux et sa main purent seconder son imagination. Elle s'était acquis une si grande renommée qu'on la déclarait supérieure à tous les portraitistes du monde, sauf Titien, dont elle égalait seulement le mérite (2). Influencé par cette immense réputation, Van Dyck lui-même

(1) Soprani : *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, t. Ier, p. 411 et ss. — Baldinucci, t. VIII, p. 195.

(2) Nel ritrarre dal naturale non solo superò Sofonisba l'artificio de' più periti coloritori, ma uguale a quella di Tiziano fece comparire l'eccellenza de' suoi pennelli. Baldinucci, t. VIII, p. 195.

Digitized by Google

prit note de ses conseils dans un album, qui existait encore en 1842 et que je n'ai pu retrouver. Il voulut même reproduire sur la toile son visage flétri par la vieillesse, mais éclairé, ennobli par les dernières lueurs d'une haute inspiration. Qu'est devenue cette image ? Elle a disparu, comme les tableaux de Sophonisbe elle-même. Exemple curieux d'un brillant succès, jugé, condamné, aboli par le temps ! Les productions de l'ingénieuse Italienne, qui avait apprivoisé Philippe II, n'ont pu supporter l'examen réfléchi, impartial, des générations nouvelles. Dans les grandes assises de l'opinion publique, où elle prononce ses arrêts posthumes, assigne à chacun sa place définitive, les tableaux de la femme illustre ont été marqués d'un signe funèbre. Sophonisbe mourut sans doute avec la conviction que sa gloire brillerait à travers les siècles, protégerait ses œuvres contre la négligence et la destruction ; presque toutes ses toiles ont péri, l'ombre enveloppe son nom, et à peine si de rares savants s'intéressent à elle, dans le profond oubli où elle est tombée. Pour comble de malheur, comme le remarque le critique Lermolieff, les travaux de sa main qui existent encore sont attribués à d'autres artistes. On y observe un caractère naïf, une grande vivacité de conception et une facture très solide : cette facture rappelle la date de l'œuvre, les peintres du seizième siècle ayant conservé les habitudes patientes, le coloris émaillé du siècle antérieur.

Les curieux qui visitaient l'hôtel Justiniani, au faubourg d'Albaro, à Gênes, y admiraient autrefois une peinture de Sophonisbe représentant *Loth et ses filles :* qu'on la cherche maintenant ! Un *très beau portrait d'homme* décore, en Angleterre, une salle de Burleighhouse, dans le Northamptonshire : c'est ainsi que Waagen le désigne, sans ajouter aucun détail (1), et le catalogue de cette riche collection dit seulement : *Portrait d'un noble véni-*

(1) *Kunst und Künstler in England*, t. II, p. 483.

Digitized by Google

tien (1). Quelques ouvrages de la même artiste, qu'on peut désigner encore, sont dispersés à travers l'Europe : son image autographe se trouve, dans la Grande-Bretagne, chez le comte Spenser, chez MM. Dauby Seymour et William Stirling. Il paraît que Sophonisbe s'admirait et s'aimait beaucoup. On la revoit aussi en Allemagne, à Berlin, chez le comte Raczinzky, peinte avec ses trois sœurs sur une même toile, dans la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, et dans le musée *Degli studii*, à Naples.

Sophonisbe Anguisciola mourut en 1622, âgée de 82 ans.

Outre les frères de Wael et la célèbre Crémonaise, Van Dyck fréquentait le peintre Jean-Baptiste Paggi, lié intimement avec Rubens, depuis le séjour du maître flamand à Rome : ils entretenaient même une correspondance. C'était un homme distingué, qui appartenait à une noble famille génoise et avait fait, comme Pierre-Paul, des études littéraires, avant de prendre le crayon et le pinceau. Elles ne lui furent pas inutiles pour son nouveau genre de travail, comme le remarque Lanzi ; ayant appris les éléments de la peinture sous la direction de Cambiaso, la poésie l'aida à inventer, la philosophie à rendre les expressions, la connaissance de l'histoire à bien composer les sujets. Une certaine noblesse dans les types, dans les caractères des visages, fut un trait distinctif de sa manière ; et il y joignait une délicatesse, une grâce qui l'ont fait souvent comparer, non-seulement à Baroche, mais au Corrège. Rubens et lui, ayant tous deux les manières du grand monde, ayant reçu le même genre d'éducation, devaient aisément s'entendre ; et une concordance analogue entre le maître italien et Van Dyck augmenta l'effet des recom-

(1) Cette galerie somptueuse ne renferme pas moins de 616 tableaux : c'est là que doit se trouver le pendant du fameux portrait conservé à l'Académie de Bruges, qui représente la femme de Jean van Eyck, peinte par l'artiste : je lis en effet sur le catalogue cette indication : *Jean van Eyck : la tête du peintre.*

Digitized by Google

mandations de Pierre-Paul. Le type élégant et avisé, le regard scrutateur de Paggi concordaient avec son rang, signalaient une nature d'élite.

Quoiqu'il soit peu connu en deçà des monts, après avoir brillé pendant sa vie comme une étoile de deuxième grandeur, il est resté en Italie quelques traces de sa renommée. Sa tête fine et spirituelle, avec une fraise molle, fixe l'attention du voyageur qui examine, dans la galerie de Florence, les portraits des artistes peints par eux-mêmes. Plusieurs grands monuments conservent des tableaux de sa main. Il venait à peine de débuter qu'une aventure singulière le força de quitter sa patrie. Une de ces connaissances banales, auxquelles on décerne mal à propos le nom d'amis, avait désiré un tableau de sa main, qu'il s'était empressé de faire avec tout le soin possible, en déclarant d'ailleurs son intention de ne pas en recevoir le prix. Mais l'amateur, après avoir considéré la toile, voulut absolument la payer à sa juste valeur. Paggi refusant tout numéraire, le fantasque personnage s'en irrita, le tança même d'une assez dure façon. Pour prendre un moyen terme, le coloriste proposa de faire estimer l'œuvre par Cambiaso et de recevoir seulement la moitié de la somme. Le capricieux individu, chez lequel on avait transporté le tableau, repoussa même cet accommodement.

Les choses en demeurèrent là, et Paggi n'entendit plus parler ni de sa toile ni de l'amateur. Il lui députa donc un interprète, pour savoir ce qu'il voulait faire et lui déclarer que le peintre accepterait tout arrangement : le brutal répondit par de mauvais propos. Un second messager, que l'artiste envoya subit le même traitement. Perdant alors patience, le coloriste blasonné voulut éclaircir l'affaire en personne. Feignant d'ignorer les impolitesses commises envers ses messagers, il pria le lunatique de vouloir bien lui rendre son tableau, attendu qu'il

Digitized by Google

paraissait ne pas y tenir. L'extravagant lui répondit qu'il avait en effet l'intention de le lui rendre, mais quand il aurait trouvé une toile pour remplacer celle-là. Jean-Baptiste contint son dépit, n'opposa que des protestations courtoises à cette déclaration hautaine ; mais la suffisance et l'impertinence de l'amateur croissaient à proportion. Justement indigné, l'artiste finit par lui dire : « Dans votre domicile, vous pouvez agir comme bon vous semble ; mais si nous étions ailleurs, je vous donnerais une leçon qui vous enseignerait à vous mieux conduire. » A peine avait-il prononcé ces paroles, qu'il reçut un violent soufflet et que son prétendu ami, saisissant une hallebarde, parut vouloir attenter à ses jours. Ne pouvant plus dominer sa juste colère et voyant qu'il fallait se défendre, Paggi tira son épée de gentilhomme, s'élança contre le furieux pendant qu'il levait la pertuisane, et lui passa deux fois sa lame au travers du corps : blessé mortellement, l'agresseur, avec un reste de force, abaissa son arme, mais déchira seulement les habits du peintre, qui se retirait pour quitter la maison. Avant qu'il rendît le dernier soupir, une lueur de raison éclaira son intelligence saugrenue ; il pardonna au meurtrier involontaire, pria ses frères et ses héritiers de ne pas le poursuivre, recommandation qui ne produisit aucun effet.

L'artiste, pendant ce temps, avait passé la frontière. S'il avait voulu se constituer prisonnier, il aurait pu sans doute prouver son innocence et rester dans sa patrie. Certain de trouver partout à faire usage de son talent, il dédaigna ce moyen et se mit d'abord en sûreté dans la forteresse de Laulla, où il n'avait pas à craindre les embûches de la famille offensée. Il alla ensuite habiter Pise, y travailla quelque temps, puis s'achemina vers Florence : le grand-duc François l'y accueillit de la manière la plus affable. Mais son exil dura vingt ans, une loi de Gênes défendant d'am-

Digitized by Google

nistier les homicides qui n'avaient point obtenu leur grâce des parents de la victime. En 1599 seulement, lorsque le peintre était devenu célèbre dans toute l'Italie, le cardinal Ginnasio décida les autorités de Gênes à lui accorder un sauf-conduit de cent ans, qui le protégerait contre les suites de son aventure. Une si longue perspective et l'heureux effet du temps amenèrent entre les deux parties adverses une réconciliation franche et durable.

Parmi les œuvres qu'il peignit après son retour, on remarqua principalement le *Martyre de Saint Étienne*, que possède encore l'église Saint-Ambroise, et le *Massacre des Innocents*, qu'il exécuta pour un noble personnage, Marc-Antoine Doria. Les chroniqueurs de la peinture italienne racontent à propos de cette dernière toile une assez curieuse anecdote. Une femme qui regardait, par une fente de la porte, dans l'atelier de l'artiste, ayant aperçu un des enfants égorgés, crut que c'était un enfant véritable, qu'un crime venait d'être commis, cria *au meurtre, au secours*, ameuta le quartier pour faire saisir le coupable ; grande fut sa surprise, quand le maître, ouvrant sa porte, lui montra de près la toile.

L'autre morceau m'a occasionné à moi-même une aventure désagréable. L'église Saint-Ambroise, précédemment église des Jésuites, est la plus importante de la ville par les tableaux qu'elle renferme. J'y entrai donc un matin, comptant pouvoir examiner sans obstacle les peintures et prendre les notes qui m'étaient nécessaires. Mais j'avais compté sans le sacristain, homme astucieux, opiniâtre et borné, qui traite les voyageurs comme des serfs. On était alors dans la semaine qui précède le dimanche des Rameaux et que suit la semaine sainte. Le gardien, par anticipation, avait masqué les tableaux d'autel sous leurs rideaux, pour contraindre les voyageurs à financer. Il me montra, me laissa regarder quelques instants les toiles les plus fameuses, la *Circon-*

Digitized by Google

cision de Rubens, qui orne le maître-autel, *Saint Ignace guérissant une possédée*, œuvre de la même palette, et l'*Assomption de la Vierge* par Guido Reni, travail considérable, où le maître a déployé toute la vigueur et toute la richesse de son talent. J'avais admiré les trois pages splendides et pris des notes succinctes, au grand déplaisir du sacristain, scandalisé d'un labeur qu'il trouvait inutile et qui prolongeait la séance. Ayant alors demandé à voir les autres tableaux, et spécialement le *Rédempteur sur la croix*, de Simon Vouet, le *Saint Étienne* de Paggi, encore plus intéressant pour moi, il me déclara que c'étaient des œuvres sans importance et dont personne ne s'occupait.

— Les autres agissent comme ils le veulent; moi, j'ai besoin de les voir.

— Mais puisque personne ne les regarde.

— Vous parlez d'oisifs, qui voyagent uniquement pour se distraire; je voyage pour étudier.

— Alors revenez un autre jour, revenez demain: midi va sonner, il faut que je ferme l'église.

— Oui, et que vous alliez dîner: vous vous souciez peu du reste.

Le cerbère fit une grimace et je quittai le monument.

Le lendemain, à dix heures, je renouvelai ma tentative. Mais l'obstiné sacristain, habitué à l'indifférence des visiteurs pour les morceaux que je désirais voir, me répéta les mêmes propos, me soutint qu'ils ne méritaient aucune attention.

— Ce n'est pas votre affaire de juger les tableaux, lui répondis-je. Vous êtes gardien, je vous donne la pièce; écartez les rideaux et laissez-moi faire ce que bon me semblera.

Mais j'eus beau argumenter, prier, menacer le rustre de me plaindre, lui offrir un salaire inaccoutumé, rien ne put fléchir son immuable sottise. Une troupe d'écoliers qui passait devant le porche et que le bruit de la discussion attira, me seconda même

Digitized by Google

inutilement de ses huées. Force me fut d'abandonner la partie, en vouant le bélître à tous les fléaux du ciel et de la terre.

Presque en face de l'église Saint-Ambroise se trouve le Palais de Justice. L'idée me vint de m'adresser au chef du poste qui le gardait et de lui demander son intervention. Il m'objecta qu'il ne pouvait employer la force dans un cas pareil, se mêler de l'administration d'une église. Deux notables citoyens de la ville, qui avaient entendu l'explication, me conseillèrent alors de recourir au consul de France, puisque j'avais une mission du gouvernement français ; ils me proposèrent toutefois d'entreprendre une négociation avec le sacristain rebelle, dans l'espoir de le faire céder. Je ne pouvais repousser une offre si obligeante. Ils allèrent donc trouver le gardien farouche, le menacèrent et finirent par l'intimider : ils obtinrent de lui la promesse qu'il me montrerait le lendemain, à neuf heures, les tableaux mis en interdit. Calmé par la perspective d'un favorable dénoûment, j'allai poursuivre ailleurs mes recherches.

Le lendemain, en m'éveillant, ma première pensée fut de regarder si la lumière était belle. Ironie du sort! la pluie tombait par torrents, clapotait, comme pour me railler, sur le double balcon de ma chambre, et le ciel avare distillait dans la pièce un jour livide. Les fenêtres des églises italiennes sont si étroites et si basses, qu'on ne distingue rien dans l'intérieur, quand le soleil n'y darde pas des gerbes de rayons d'or. J'étais donc sûr que ma visite serait complètement inutile, si les nuages ne prenaient point la fuite, chassés par quelque vent secourable. Mais cet auxiliaire propice ne me vint pas en aide, la blafarde tenture déployée sur la ville ne s'éclaircit pas un moment. Que faire? M'opiniâtrer à mon tour, attendre un heureux caprice de l'atmosphère? Le printemps désolé, qui submergeait les campagnes italiennes, me laissait peu d'espérance. Il me fallut donc partir

Digitized by Google

sans retourner à l'église Saint-Ambroise : l'opiniâtreté d'un sot triomphait de mon zèle et de ma persévérance. Voilà comment il s'est fait que je n'ai pu voir un des tableaux les plus estimés de Paggi (1).

D'autres ouvrages de sa main subsistent encore, parmi lesquels on vante le tympan du grand cloître de Santa Maria Novella, dans la ville de Florence, où il a représenté *Sainte Catherine* délivrant un condamné à mort, la *Transfiguration*, qu'il peignit pour l'église de Saint-Marc, et trois épisodes de la *Passion* qui ornent la chartreuse de Pavie. Son bon sens l'avait éloigné des fantastiques hyperboles, où les derniers imitateurs de Michel-Ange disloquaient l'organisation humaine, et il s'était affilié à l'école lombarde, relevant la noblesse et la grâce du Corrège par une certaine vigueur, que les prédilections de l'époque rendaient nécessaire. Il ne sut pas néanmoins se garantir complètement de l'affectation dans les poses et de l'ostentation anatomique.

Cinq gravures, que possède le cabinet des Estampes, peuvent donner aux curieux une idée de sa manière, sans qu'ils aient besoin d'en aller chercher des spécimens au delà des Alpes. L'une nous montre l'Amour baisant sa mère sur la bouche, donnée profane au plus haut point; la seconde, inspirée par les sentiments chrétiens, figure Marie de Bethléem tenant sur ses genoux le Rédempteur, auquel saint Joseph présente une pomme. La troisième planche nous ouvre l'enceinte du Paradis terrestre, où a lieu la grande scène qui passe pour avoir perdu le genre humain : elle est traitée d'une façon neuve, agréable et piquante. La première femme, assise sur un tertre que domine un pommier à tige courte, vient d'en abaisser une bran-

(1) No è cosi facile a racconture il grand numero di pitture... fra le quali riusci lodatissima la tavola del Martirio di S. Stefano, nella chiesa del Gesù, posta a confronto anche d'altre del Rubens, etc. Baldinucci, t. XI, p. 53.

Digitized by Google

che et la tient encore. De la main droite, elle a cueilli le fruit pernicieux et l'offre à son cher Adam, jeune et joli garçon accoudé sur l'herbe devant elle, qui la regarde d'un œil très vif et ne désapprouve en aucune manière ses avances. Au fond se déploie le jardin enchanté, où paissent et circulent des animaux encore innocents; tout près du spectateur, un tigre considère un lapin sans avoir aucune envie de le manger. Il y a de l'esprit, de la grâce et une pointe de volupté dans cette composition originale. Une *Résurrection du Christ*, pleine de recherche et d'effort, est loin d'avoir la même valeur ; mais le supplice d'un martyr, qu'on a lié à une rampe et qu'on tue à coups de bâton, intéresse par la pose dramatique et l'expression touchante du jeune confesseur (1).

Dans la petite société qui formait, à Gênes, un cercle amical autour de Van Dyck, se trouvait encore le peintre Simon Vouet, né à Paris en 1582. Après avoir été jusqu'en Turquie avec Achille de Harlay, ambassadeur de France, il s'était rabattu sur Venise, d'où il transporta bientôt sa résidence au bord du Tibre, dès l'année 1613. Après un assez long séjour, il fut envoyé à Gênes par Don Paolo Ursini, duc de Bracciano, pour faire le portrait de donna Isabelle Aplana, qu'il devait épouser. C'était en 1621, comme le prouve une lettre écrite de cette ville, le 4 septembre, où il raconte qu'il a été occupé quelque temps à peindre les seigneurs Doria, dans leurs magnifiques maisons de campagne situées au bord de la mer, dans l'espèce de faubourg nommé San Pier d'Arena. Un travail lui en avait procuré un autre, et de nouvelles commandes le retinrent. Il coloria notamment pour le seigneur Jacques Raggio, qui faisait décorer la chapelle

(1) La première estampe et la troisième portent les mêmes signatures : *Jo. Baptistæ Paggi, patritius genuensis, picturæ studiosus, inventor. — Corn. Galle sculpsit, Phls Galle excudit.* La seconde a été gravée par Jean-Baptiste Barbe ; la quatrième par Cecchi en 1779 ; la dernière, traitée à la manière noire, est une œuvre anonyme.

Digitized by Google

de la Crucifixion, dans l'église Saint-Ambroise, le tableau qui devait orner l'autel et qui le pavoise encore : c'est une image du Christ agonisant, autour duquel se lamentent la fille de David, saint Jean et sainte Madeleine, ainsi que plusieurs anges, qui versent des larmes. L'œuvre est « peinte avec beaucoup de sentiment et vraiment digne de son auteur, » suivant l'opinion de d'Argenville, opinion que je suis contraint de rapporter, puisque la malveillance impérieuse du sacristain m'a empêché de voir le tableau.

Simon Vouet dut inspirer au jeune maître flamand une sympathie assez vive, car il prit la peine d'exécuter son portrait, qui a été gravé par Robert van Vorst.

Près des frères de Wael, Van Dyck avait rencontré un élève de leur père, ce Jean Roosen admis dans son atelier en 1605 (voyez plus haut, p. 57). Le disciple du vieux maître anversois (1) est un peintre plus important qu'on ne se l'imagine de ce côté des Alpes, et nous avons sur sa vie et ses travaux des détails circonstanciés. Lanzi le tient en grande estime. « On s'occupa à cette époque, dit-il, de peindre les animaux. Le Castiglione se distingua fort dans ce genre, mais il vécut presque toujours loin de son pays. Jean Rosa (pour *Roosen*) est plus connu à Rome et dans les États romains, par suite du grand nombre d'ouvrages où il peignit des animaux, travail pour lequel il eut un rare talent. On dit qu'avec des lièvres peints il fit illusion à des chiens de chasse, renouvelant les prodiges de Zeuxis, vantés si fort par Pline. Deux de ses plus grands et de ses plus beaux tableaux sont dans la collection Bolognetti, et l'on y a joint un portrait dont je ne puis dire s'il représente l'artiste lui-même ou un autre personnage. Il ne faut

(1) Un passage que le hasard me fait trouver dans l'*Academia nobilissimæ artis pictoriæ*, de Sandrart, atteste que Jean de Wael s'était acquis de son vivant une grande renommée et une grande fortune. *Et ipse inter pictores antwerpienses multa arte clarus erat, unde picturis suis et vita honestissima ad divitias emersit insignes.*

Digitized by Google

pas le confondre avec Philippe Rosa, surnommé de Tivoli, bon peintre d'animaux, mais moins célèbre en Italie et venu au monde plus tard (1). » Son effigie se trouve à Florence, dans la collection des peintres célèbres, où elle porte le n° 225.

Jean Roosen était né à Anvers en 1591, d'un père qui exerçait une profession mercantile. Après avoir dégourdi sa main, appris les éléments de la peinture chez Jean de Wael, il le quitta en 1610 pour entrer dans l'atelier de François Snyders, où il étudia quatre ans. Alors le désir lui vint de respirer le grand air, d'aller chercher fortune à travers le monde. Il s'achemina vers Gênes, y passa quelques mois et se rendit ensuite dans la ville éternelle; sur les bords du Tibre, il analysa, copia les œuvres des grands maîtres, lutta contre eux pendant deux années entières. Étant alors retourné à Gênes, qu'il voulait seulement traverser pour regagner sa patrie, quelques amateurs profitèrent de l'occasion, lui demandèrent des ouvrages; d'autres commandes survinrent, qui furent suivies d'autres encore, et Jean Roosen finit par voir qu'il chercherait vainement une cité plus hospitalière, des chances plus avantageuses : il s'établit donc d'une manière définitive dans la cité de Christophe Colomb et, à l'âge de trente-deux ans, y prit femme, bien que les Génoises passent pour les plus farouches des Italiennes.

Il venait de se marier, lorsque le grand élève de Pierre-Paul arriva au bord de la mer Ligurienne. « Corneille de Wael, dit l'Anonyme, nous apprend dans ses lettres à Lucas van Uffel, que l'arrivée de Van Dyck à Gênes réveilla dans le cœur de Roosen son ancien désir de se faire un nom comme peintre d'histoire. Quoique plus âgé de huit ans, il voulut bien prendre les leçons de Van Dyck et réformer entièrement sa manière d'après celle du

(1) Lanzi, *Histoire de la peinture italienne*, t. II, p. 204.

Digitized by Google

nouveau venu. Le *Christ descendu de croix*, que Jean Roosen a peint à Gênes dans l'église de Saint-Cosme et Saint-Damien, en est une preuve, et les portraits qu'il a placés au bas de ce tableau sont, pour la vérité des chairs, pour l'exacte ressemblance, presque égaux aux meilleurs de Van Dyck. » Quoique Soprani n'eût point à sa disposition la même source de renseignements que l'Amateur anversois, il juge de la même manière les œuvres historiques de Jean Roosen. « Il fut habile aussi à peindre la figure humaine, surtout dans les portraits, où ses couleurs approchent beaucoup des tons vigoureux de son compatriote Van Dyck. — Nous n'avons ici qu'une toile de sa main exposée aux regards du public ; mais elle suffit pour légitimer la haute estime dans laquelle il était généralement tenu. Cette œuvre orne une chapelle de l'église Saint-Cosme et Saint-Damien ; elle représente le Sauveur descendu de croix et adoré par les fondateurs de la chapelle, reproduits avec tant de vérité qu'on les croirait de chair et non pas fictifs. »

Les tableaux de diverses sortes qu'exécutait Jean Roosen étaient vivement recherchés au bord du Tibre, en France et en Espagne, d'où lui arrivaient de nombreuses commandes : le grand-duc de Toscane et le prince de Monaco, aimant beaucoup ses ouvrages, lui en demandaient souvent.

Travailleur opiniâtre, Jean Roosen ne sut pas ménager ses forces, tomba en étisie et mourut consumé par la fièvre en 1638, à l'âge de quarante-sept ans, dont il avait passé vingt-quatre parmi les Génois. Il fut enseveli honorablement à l'église Sainte-Catherine, où il avait fait préparer lui-même son tombeau (1).

Nagler assure que R. Sadeler a gravé d'après lui une *Résurrection de Lazare*, et Kilian, une *Assomption de la Vierge*.

(1) Soprani, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, t. Ier, p. 461.

Digitized by Google

Van Dyck fut encore lié intimement à Gênes avec Bernardo Castello, vanté par les plus illustres poètes d'Italie, comme le Tasse, Gabriel Chiabrera, le cavalier Marini, dont il avait exécuté les portraits : il avait même gravé une suite d'estampes pour la *Jérusalem délivrée*. Mais c'était comme effigiateur qu'il avait obtenu les plus grands succès. Van Dyck et lui se convinrent si bien qu'ils exécutèrent mutuellement leur image. Bernardo approchait alors du terme de sa carrière. Né en 1557 dans la ville aristocratique, la mort lui arracha sa palette en 1629.

Digitized by Google

CHAPITRE VII

PÉRÉGRINATION DE VAN DYCK A TRAVERS L'ITALIE. — PREMIER SÉJOUR DANS LA VILLE DE ROME ET SÉJOUR A FLORENCE.

Au mois de février 1622, Antoine van Dyck s'embarqua sur une felouque en partance pour Civita Vecchia, d'où il se rendit dans la ville aux sept collines (1). Là, sa manière de vivre fut tout autre qu'à Gênes; ce vaste musée, où se pressent les chefs-d'œuvre, exalta son imagination et, occupé surtout à voir, à juger, à étudier les merveilles de l'art antique et de l'art moderne, il oublia un peu les amateurs, ne travailla que pour lui-même, pour perfectionner son dessin. Il passa donc presque inaperçu, comme tous les hommes qui vivent dans la retraite et la contemplation. La foule inattentive ne s'occupe que de ceux qui cherchent ses regards.

La ville éternelle a sans doute bien des splendeurs, mais d'autres cités fameuses tentaient de loin, comme une vision, l'artiste né dans les brumes du Nord; Venise surtout, sœur des grandes communes néerlandaises, unissant au même degré

(1) Walpole était donc très mal renseigné, lorsqu'il disait : *He made his first residence in Genoa; from thence he went to Venice* (Il fit sa première résidence à Gênes, d'où il partit pour Venise). Bellori l'était plus mal encore en imprimant : *Partitosi dalla patria, si fermò prima in Venezia.*

Digitized by Google

l'esprit du négoce à l'amour des beaux-arts, préférant aussi l'opulence de la couleur aux sévères beautés du dessin. Un jour donc, après avoir étudié les merveilles de Rome, Van Dyck s'achemina vers les lagunes. Il croyait que les pages du Titien et de Paul Véronèse seraient pour lui pleines d'enseignements. Mais Florence se trouvait sur sa route : comment ne pas faire une halte dans la patrie de Michel-Ange, de Léonard et d'André del Sarto?

Cosme II, qui aurait certainement accueilli avec honneur le grand élève de Rubens, était mort depuis quelque temps (au mois de février 1620), et Ferdinand II, son fils, âgé de douze ans, ne pouvait manifester encore des goûts d'amateur. Son oncle heureusement prit à cœur de le suppléer : il témoigna au voyageur la plus grande bienveillance et lui fit faire son portrait. Comme rétribution, il lui donna une bourse qui renfermait cent sequins d'or. Mais ce travail ne fut pour le peintre anversois qu'un intermède : sa grande occupation était d'examiner en connaisseur les toiles merveilleuses, les statues célèbres, qui ornaient les couvents, les églises et surtout la collection des grands-ducs.

Pendant qu'il les étudiait, il se lia d'une manière intime avec Juste Suttermans, peintre anversois établi depuis deux ans à la cour de Toscane : leur âge les rapprochait, aussi bien que leur lieu de naissance et leur talent : l'élève de Rubens allait avoir vingt-trois ans, son compatriote, vingt-cinq. Van Dyck ne peignit pas seulement le portrait de Suttermans, il grava son buste à l'eau-forte. Sur cette planche, on voit bien que le modèle était tout jeune. Ses petites moustaches et sa légère barbiche sont poussées depuis peu, avec la parcimonie des premiers feuillages : son abondante chevelure groupe au hasard ses boucles naturelles. C'est la figure d'un homme intelligent, doux et honnête. Il a de grands yeux rêveurs et pleins d'expression, que couronnent de noirs sourcils. Son nez cambré, son front modelé capri-

Digitized by Google

cieusement, ses pommettes saillantes, sa mâchoire effilée qui se dérobe, pour ainsi dire, composent un type original, ont quelque chose de fin, d'aimable et d'élégant. L'artiste porte une grande collerette plate, empesée, garnie d'une large dentelle. Le buste est assez terminé, mais le bas se perd dans la négligence et l'indécision d'une ébauche.

Comment ce peintre des Pays-Bas se trouvait-il domicilié à Florence? C'est une histoire qu'il faut raconter, sa vie et ses œuvres étant peu connues hors de l'Italie; sa manière n'a même été analysée, son talent apprécié par personne, quoique la facture de ses tableaux révèle un esprit original et une étonnante adresse de main.

Vers l'année 1590 trafiquait sur les draps, dans la ville d'Anvers, un marchand de Bruges nommé François Suttermans, qui avait quitté très jeune sa ville natale pour se fixer au bord de l'Escaut, où il s'était marié avec une noble demoiselle de Louvain, appelée Esther. Il appartenait lui-même à une famille blasonnée, qui allait s'éteindre, car il en était le dernier représentant; mais la source près de tarir devint tout à coup plus abondante, le nouveau ménage n'ayant pas procréé moins de treize enfants, dix garçons et trois filles. Un des garçons, Mathias, se rendit célèbre comme musicien; quatre autres pratiquèrent la peinture, d'abord notre Juste, puis François, qui, après avoir étudié sous les yeux de Juste, alla prendre les leçons de Van Dyck et imita complètement sa manière; Jean et Corneille enfin, devenus peintres officiels de la cour impériale, au service de laquelle ils moururent. La famille Suttermans, menacée un moment de destruction, renaissait dans la gloire et la lumière.

Juste vint au monde en 1597 et fut baptisé sous les voûtes de Notre-Dame le 28 septembre. Dès que ses facultés se développèrent, il manifesta un goût prononcé pour le dessin, et Guil-

Digitized by Google

laume de Vos, ayant remarqué ces indices de talent, pria son père de l'envoyer chez lui; le jeune garçon entra dans son atelier en 1609, l'année même où les parents de Van Dyck le confiaient à Henri van Balen. Juste fit des progrès rapides, qui étonnèrent bientôt son maître et les connaisseurs. D'après les données chronologiques que nous avons sur les premiers temps de sa vie, cet apprentissage dut néanmoins l'occuper sept ans. Or, son père François étant lié d'une manière assez intime avec Rubens, des motifs particuliers (un engagement écrit peut-être), interdirent probablement au jeune homme d'aller compléter son noviciat chez le grand coloriste. Un jour enfin, sentant qu'il était maître de son pinceau, armé pour les luttes de la gloire, il voulut partir, voir le monde, et prit le chemin de Paris.

Dans la capitale de la France, un artiste dont la famille était, comme la sienne, originaire de Bruges, François Pourbus le jeune, peintre de la cour et le plus habile portraitiste de l'Europe septentrionale, lui ouvrit sur-le-champ son atelier. Juste travailla deux années entières sous sa direction, apprit à moins empâter sa couleur, à faire courir son pinceau sur la toile, à obtenir le relief par une habile indication des plans, à saisir et exprimer les caractères, à reproduire les costumes avec un soin minutieux, pour charmer et captiver les dames. Ce supplément d'instruction lui fut, sans le moindre doute, très utile. Si l'on en croyait Baldinucci, son mérite croissant et les beaux tons qu'il prenait sur sa palette auraient même excité l'inquiétude et la jalousie de Pourbus. Cette anecdote a été si souvent répétée, appliquée à tant de maîtres illustres, que, pour y ajouter foi maintenant, on voudrait quelques preuves. N'a-t-on pas, contre toute vraisemblance, accusé Rubens de la même faiblesse à l'égard de Van Dyck? Il faut avouer cependant que le pinceau de Juste obtenait des intensités, des magnificences de couleur, aux-

Digitized by Google

quelles Pourbus n'atteignit jamais. Un moment vint où Suttermans désira travailler seul, mais ce désir était bien naturel, et il pouvait quitter son second maître sans avoir eu à se plaindre de lui.

Pendant dix-huit mois, Juste s'évertua librement et soutint à Paris la gloire de l'école flamande. Une occasion s'offrit alors de partir pour les régions fortunées que courtise le soleil. Cosme II appela des bords de la Seine à Florence quelques tapissiers fameux, qui devaient orner de tentures son vestiaire. Ils étaient de nationalité française, et non pas flamands, comme on serait tenté de le croire. Parmi eux se trouvait un nommé Pierre Fèvre, qui contribua personnellement et par son fils, non seulement à la fondation, mais à la prospérité de notre célèbre manufacture des Gobelins. Juste, impatient de voir l'Italie, se mit en route avec eux, ayant d'ailleurs l'intention de pousser jusqu'à Rome. Lorsque les voyageurs furent arrivés sur les bords de l'Arno, les tisserands de haute lisse apprirent au grand-duc qu'ils avaient amené avec eux un jeune peintre, qui donnait les plus brillantes espérances, mais voulait continuer son chemin, commencer dans la ville des Papes ses études méridionales. Il y avait alors une race d'amateurs passionnément épris du beau, s'occupant des œuvres d'art comme d'une affaire sérieuse et mettant à profit toutes les circonstances pour satisfaire leurs nobles aspirations. Les œuvres charmantes ou imposantes, qui brillaient autour d'eux, leur formaient comme un monde idéal. Cosme II appartenait à cette classe d'élite : malade depuis longtemps, il oubliait ses douleurs et sa fin prochaine en contemplant de radieuses images; le peintre Filippo Napoletano travaillait même dans sa chambre, près de son lit, à figurer sur la toile toutes sortes de gracieuses inventions. Le prince désira non seulement que Juste Suttermans lui fût présenté, mais voulut le voir peindre, et,

Digitized by Google

comme il était au milieu de ses compagnons, il le pria d'exécuter devant lui le portrait du plus âgé, qui était Pierre Fèvre : l'artiste flamand se tira si bien de cette épreuve, que son travail excita l'admiration de Cosme, de toutes les personnes présentes et même de Filippo. Les éloges enthousiastes du coloriste inspirèrent au grand-duc et à l'archiduchesse, sa femme, la résolution de ne point le laisser partir. Le couple intelligent lui offrit donc de le loger, de le nourrir, de lui donner vingt-cinq écus par mois d'honoraires et de lui payer en outre séparément chaque tableau qu'il exécuterait pour eux. Comment ne pas agréer des conditions pareilles, qui étaient en même temps un honneur et une assurance contre les lubies du destin ? Juste accepta l'hospitalité dans le palais ducal, et son existence, depuis ce moment, ne fut qu'une sorte de triomphe perpétuel. A peine voyait-il, de loin en loin, quelque nue projeter une ombre sur sa route ! Il vécut paisible, joyeux et honoré, comme un Prince Charmant au milieu d'un conte de fées. L'empereur, le pape, les rois et les grands seigneurs se disputaient ses travaux. Les grands-ducs de Toscane le traitaient en ami et recevaient constamment des lettres, où on les suppliait d'autoriser leur peintre à venir passer quelque temps dans une cour étrangère, pour y figurer le souverain, sa femme, ses enfants et les personnes d'élite groupées autour du trône. Suttermans, on peut le dire, a été le plus heureux de tous les artistes connus. Et, chose singulière, le tableau qui a commencé sa haute fortune existe encore : il se trouvait, pendant la seconde moitié du dix-septième siècle, chez le marquis Bartolomeo Corsini, habitant de Florence, et il est resté depuis cette époque dans l'hôtel de la famille (1). Il serait curieux de l'étudier,

(1) J'ai eu ce renseignement trop tard et n'ai pu en profiter, l'année dernière, pendant mon séjour à Florence : il m'est fourni par l'excellente *Histoire des tapisseries italiennes*, que vient de publier M. Eugène Müntz : « Pierre Fèvre, dit-il, était parisien : en lui se personnifia, pendant près d'un demi-siècle, la fabrication des tapisseries de Flo-

Digitized by Google

pour voir comment procédait alors l'auteur : l'influence de Pourbus le jeune doit y dominer.

Suttermans avait, du reste, comme Van Dyck, l'usage du grand monde, une politesse de manières, une distinction de langage, une recherche et une élégance de costume, qui le faisaient bien accueillir dans la haute société, qui facilitaient toutes ses relations avec les princes, les souverains et les dignitaires de l'Église. Les classes supérieures de la population anversoise paraissent avoir eu, à cette époque, une fleur de délicatesse, que deux siècles d'oppression, de haine et de sourdes rancunes finirent par étouffer.

L'examen attentif des œuvres de Suttermans justifie l'admiration des contemporains, accuse la postérité d'aveuglement et d'injustice. Son souvenir, qui brille à peine comme une lampe des morts, devrait rayonner comme une grande lumière. Où trouver une plus belle page que le portrait du prince danois Christian V, fils de Frédéric III, conservé au palais Pitti? C'est un jeune garçon, âgé tout au plus de quatorze ans et figuré jusqu'à la ceinture. Ses longs cheveux châtain clair tombent librement autour de sa tête : à droite et à gauche, ils forment deux touffes naturellement bouclées; par devant, ils cachent entièrement le front et laissent seulement entrevoir les sourcils, coiffure désavantageuse au suprême degré pour le modèle et pour l'artiste; mais le talent du maître anversois a triomphé de tout. A côté de cette masse sombre, l'orbite charnu de l'œil ressort vivement, et plus vivement encore étincellent les yeux d'un bleu foncé, qui regardent le spectateur. Le nez est un peu fort, les lèvres sont épaisses et protubérantes. Ce n'est pas un bel enfant,

rence. » Il tenait beaucoup à sa nationalité, car il fait généralement suivre son nom du mot *Parisiensis*. Baldinucci, par négligence ou par suite d'une faute d'impression, l'appelle bizarrement *Picaer Fever*.

Digitized by Google

c'est un admirable portrait : on croirait voir le sang circuler sous la peau des joues et dans les lèvres d'un rouge ardent. Les cheveux sont peints avec une facilité, une légèreté dignes de Rubens : qu'un souffle passe, ils vont voltiger au vent.

Le costume aussi est une merveille d'exécution. Christian V porte une armure en acier, rayée de bandes d'or ciselées qui ont la plus grande magnificence. Un large col en mousseline, bordé de guipure, couvre ses épaules, descend même sur le haut du bras ; une écharpe blanche et bleue est jetée en sautoir sur la poitrine. Cet équipement, d'une richesse prodigieuse, est traité avec une vigueur, une splendeur, qu'on n'a jamais surpassées.

La couleur profonde, brillante, séduisante et moelleuse, a tous les genres de qualités. Rien de plus vrai et, en même temps, rien de plus somptueux; celle même de Van Dyck perdrait à côté, parce qu'elle est plus systématique et moins naturelle. Ici la vérité s'allie à toutes les recherches, à toutes les magnificences, à toutes les délicatesses de l'art, sans leur faire la moindre concession. L'empirisme et l'idéalisme sont identifiés, un problème presque insoluble a été résolu.

Le clair-obscur est d'une habileté merveilleuse, qui atteste une science consommée : il donne à tout un relief, dont l'œil est saisi de loin, émerveillé de près, communique à chaque forme le degré de saillie qu'elle doit avoir.

Personne n'a mieux fait, ni Antoine Mor, ni Van Dyck, ni Rubens, ni Titien, ni Paul Véronèse; personne peut-être n'a su réunir tant d'éclat à tant d'harmonie. Et ce qui met le comble au mérite de l'ouvrage, c'est qu'il n'existe rien d'analogue : dans son aspect, dans sa facture, dans son ensemble et dans ses détails, le portrait de Christian V est un travail unique. On peut chercher, faire le tour de l'Europe, on ne trouvera aucune œuvre pareille.

Considéré en lui-même, le tableau défie la critique; mais l'ar-

Digitized by Google

dent soleil italien a rendu le fond un peu trop sombre. Les procédés actuels de la peinture à l'huile ne supportent pas une chaleur de trente-cinq degrés à l'ombre. Cette température fait bouillir les huiles et les vernis, carbonise les matières colorantes, soulève et gerce la surface, y produit des cloques nombreuses : au bout d'un certain laps de temps, la peinture est cuite comme si on l'avait chauffée dans un four. Le tableau devient une sorte de plaque noire, où l'on distingue seulement les parties les plus claires, qui forment des taches : le reste se perd dans une demi-obscurité ou dans une nuit complète. Maint ouvrage d'Annibal Carrache est ainsi devenu la proie des ténèbres; quelques morceaux du Titien échappent presque au regard. Rubens lui-même, le lumineux Rubens, qui faisait tant de calculs, prenait tant de peine pour faciliter la vision, succombe parfois sous l'atteinte d'une atmosphère embrasée. Son portrait de la Galerie des Offices semble avoir passé à travers la flamme (1). Il y a bien longtemps qu'on aurait dû remarquer, signaler cet effet déplorable, que les artistes auraient dû s'en préoccuper, chercher d'autres moyens techniques; on n'a rien vu, rien compris. Les chaleurs extrêmes ont continué leur œuvre funeste, et nous aurons à en constater plusieurs fois les ravages. Les procédés de la vieille école, empruntés aux Flamands, ont bien mieux résisté à l'action dévorante du soleil : l'auteur du *Spasimo*, Léonard de Vinci, Jean Bellin le poète et Cima da Conegliano son émule, double honneur de l'ancienne peinture vénitienne, ont bravé les dieux de l'Érèbe, gardé l'aspect naturel de leurs couleurs, la transparence de leurs ombres, la netteté de leurs contours.

Après l'effigie de Christian V, peut-être faut-il mettre en seconde ligne un tableau qu'on voit à Londres dans la collection

(1) Ce tableau a été gravé par J.-B. Meunier, de Bruxelles, avec un talent supérieur, pour le troisième centenaire de Rubens.

Digitized by Google

Grosvenor, appartenant au marquis de Westminster (n° 8) ; il ne la décore pas depuis longtemps, car il fut acheté à Rome en 1868. C'est le portrait d'une jeune femme, debout, vue à mi-corps et de trois quarts, tournée vers la droite, ravissante créature au port plein de dignité, aux beaux yeux noirs qui regardent fièrement le spectateur, d'une distinction aristocratique dans toute sa personne. Ses traits ont une régularité admirable ; son front d'une pureté sculpturale, son nez charmant, ses grands yeux d'un dessin parfait, que couronnent des sourcils peu marqués, sa bouche gracieuse, son menton délicat, font rêver même l'indifférence. C'est comme une promesse de bonheur qu'un si poétique visage. Les cheveux, arrangés à la Sévigné, ne tombent pas directement sur le front, comme l'exigerait l'observation rigoureuse de cette mode ; les petites mèches, qui partent de la raie horizontale, se dirigent vers les tempes, où elles forment deux touffes légères ; les autres cheveux, soigneusement bouclés, composent plus loin deux touffes abondantes, deux grappes splendides. Un nœud de rubans, rouge et vert, s'épanouit comme une fleur étrange à la base du chignon. Les extrémités de la chevelure déroulent leurs anneaux bruns sur les épaules. Deux grosses perles blanches s'arrondissent sous le lobe des oreilles et d'autres perles semblables dessinent une voie lactée autour du cou. Le maintien de la belle inconnue est ferme, comme celui d'une personne habituée à subir les regards du monde. Pour costume, elle porte une magnifique robe pourpre, somptueusement brodée, avec des manches très coquettes : une large dentelle borde le haut du corsage. On ne voit qu'une main, la main droite, qui attache une rose pourpre au-devant de la taille : ornée d'un bracelet de perles fines, elle est très élégante de forme et très moelleuse de ton.

C'est donc un chef-d'œuvre de la nature qui a inspiré un chef-

Digitized by Google

d'œuvre du pinceau. Quelle lutte à soutenir, quel problème à résoudre et quelle gloire de triompher! Or, Suttermans a triomphé. Si l'image inspire le regret de n'avoir pas connu le modèle, ce regret même prouve que le charme en a passé presque tout entier sur la toile.

La facture, comme celle du *Christian V*, est extrêmement originale. Elle rappelle le style de François Pourbus le fils, ses tons mats, son habileté à rendre les étoffes, les joyaux, tous les détails d'un costume, mais elle est plus ferme et plus profonde. Il y a je ne sais quelle vigueur dans la touche, dans l'ensemble de la main-d'œuvre, que n'aurait pu obtenir le coloriste brugeois. Le fond du travail, qui est flamand, a subi une légère influence italienne : cette action l'a modifié, enrichi, pénétré de lumière, sans l'altérer. Le dessin a une netteté extrême, et l'aspect mat de la couleur achève de faciliter la vision ; l'œil s'empare avidement de ces belles formes, qui semblent venir le chercher (1).

On peut, sans sortir de Florence, apprécier les obligations de Juste envers son second maître, François Pourbus le jeune. Le portrait du sculpteur Francovilla donne une idée exacte de sa manière, quand il peint le mieux et dans son système personnel (Galerie des Offices, n° 164). C'est une image excellente, pleine de vérité, d'entrain et de caractère. Ce brave homme à barbe blanche regarde sur la gauche d'un air narquois. Son beau front, aux lignes régulières, annonce un talent supérieur. Il y a beaucoup de finesse dans la bouche, dans les yeux, dans tous les traits. L'exécution dénote une facilité extraordinaire, une science accom-

(1) La même collection renferme le portrait du chevalier Nicollini, par Suttermans, acheté aussi à Rome en 1868. C'est une œuvre moins attrayante, qu'on a d'ailleurs placée beaucoup trop haut. La toile a une forme octogone, tandis que l'autre est quadrilatérale. La main droite étendue semble montrer quelque chose. On ne peut nier que cette tête basanée, aux cheveux noirs, aux moustaches en croc, soit bien peinte : l'exécution a un bel aspect, l'œil regarde, les traits sont vivants; mais la distance paralyse dans une certaine mesure le jugement du critique.

Digitized by Google

plie. Les cheveux et la barbe semblent naturels. La couleur est mate, fruste, appliquée sobrement, et couvre à peine la toile. C'est la manière spéciale de l'artiste, qui l'érigeait en novateur, après les empâtements du seizième siècle.

Quant à son élève Suttermans, on ne peut guère le juger qu'en Toscane. Le palais Pitti renferme treize tableaux de sa main, la Galerie des Offices en contient neuf. Lorsqu'il s'en trouve ailleurs, personne ne les reconnaît, sa manière étant demeurée jusqu'ici un arcane. Un des plus curieux, des plus importants, parmi ceux qu'on voit à Florence, est l'image du fameux Galilée. Comme peinture, elle a un grand mérite, elle montre la science, la hardiesse du pinceau unies à l'amour de la vérité, à l'habitude de l'observation. La couleur étant brûlée à demi, on ne voit presque pas le costume : le grand col frippé, tortillé, avec l'indifférence d'un savant pour sa toilette, apparaît seul dans l'obscurité. Les ardeurs du soleil italien ont donc augmenté l'énergie du clair-obscur, mais en respectant la face, dont elles n'ont voilé, assombri aucun détail. Et les saillies des chairs, les plans du visage sont indiqués avec une force admirable. On peut donc étudier sans obstacle et sans effort ce miroir d'une âme supérieure, et là encore on est guidé par le talent du peintre, si bien guidé même que son tableau a la valeur d'une esquisse morale. Examinez ce large front aux tempes creusées, ces oreilles protubérantes, ces cheveux gris en désordre, cette barbe mal peignée, cet œil sincère et intelligent, qui regarde le ciel comme pour y découvrir les lois des mouvements planétaires : c'est le portrait d'un grand homme et d'un honnête homme. Partout se révèlent la droiture et la bonté. Le penseur que nous montre cette toile pouvait être faible, maladroit, essayer de conjurer la haine et d'apaiser l'envie, s'agenouiller même devant elles en perdant toute dignité : il n'était ni fourbe ni vaniteux, ni méchant ni

Digitized by Google

corrompu. Son image répond avec exactitude aux différents traits de son caractère.

Soit que l'on examine la facture de l'œuvre, soit que l'on en considère et analyse l'expression morale, on peut dire sans crainte que personne n'a mieux peint.

Baldinucci raconte que ce tableau fut commandé à Suttermans vers l'année 1636, par un admirateur français du génie de Galilée. Or, la sentence qui le condamnait à une prison perpétuelle avait été prononcée le 21 juin 1633. Le portrait, par suite, dut être exécuté dans la villa d'Arcetri, où le pauvre mathématicien passa le reste de ses jours. Il est bien remarquable assurément que Galilée, après tant de tribulations, eût gardé cet air de placide bonhomie. La nature ne l'avait point créé pour la lutte : ingénu, doux et sans orgueil, il s'humiliait devant la persécution et demandait grâce. Il renia humblement ses découvertes, dans les termes qu'on voulut, pour satisfaire l'Inquisition : « Moi, Galilée, dans la soixante-dixième année de mon âge, étant constitué prisonnier et à genoux devant Vos Éminences, ayant devant les yeux les saints Évangiles que je touche de mes propres mains, j'abjure, maudis et déteste l'erreur et l'hérésie du mouvement de la terre. » Quand on lui permit de se relever, il n'eut pas le mouvement d'indignation que lui prête la légende ; il n'était pas homme à frapper ainsi la terre du pied, et à prononcer les paroles dramatiques : *E pur si muove!* Loin de commettre une noble imprudence, il dut quitter modestement la salle, conduit par les sbires du Saint-Office. Le pauvre grand homme s'estimait heureux d'avoir échappé à la torture et de ne pas avoir en perspective l'affreuse agonie du bûcher.

Quand la mort l'eut soustrait, le 8 janvier 1642, à la haine des Dominicains et des Jésuites, ces deux ordres féroces toujours unis pour combattre la civilisation moderne, Vincenzio Villani,

Digitized by Google

élève et admirateur de Galilée, ayant eu besoin d'écrire au littérateur français, lui demanda incidemment, par affection pour son maître, ce qu'était devenue son image. Le savant lui répondit qu'il la considérait comme une des choses les plus précieuses dont sa demeure fût ornée, mais que, si le duc de Toscane n'en possédait pas un double, il serait disposé à lui en faire présent. Viviani communiqua au souverain cette offre généreuse, qu'il ne pouvait manquer d'accepter. Le tableau arriva peu de temps après dans la ville de Florence, où il est resté depuis.

D'autres ouvrages de Suttermans, au palais Pitti et à la Galerie des Offices, arrêtent pour ainsi dire le visiteur malgré lui, comme par un effet magnétique, et s'animent peu à peu sous le regard. Tel est un personnage de la seconde collection, qui porte un vêtement bizarre et somptueux, aux couleurs voyantes (n° 192). Le catalogue dit que c'est un costume suisse : l'étoffe de soie jaune, les crevés blancs, les aiguillettes rouges ont l'air d'une fanfare du pinceau : on les découvrirait, dans une plaine ouverte, à une demi-lieue. La collerette rabattue, mais empesée, forme un triple étage de mousseline et de dentelles. Cet accoutrement singulier habille un homme vigoureux, à la face large, à la tête puissante, à la mine résolue. Les cheveux bouclent naturellement, des moustaches et une barbe touffue garnissent le bas du visage ; mais les joues sont rasées. Quel type frappant, original ! Quel beau travail de physionomiste, exécuté d'une main ferme et hardie, où se dessine tout un caractère, et quel modèle pour un habile romancier ! Walter Scott en eût fait son profit : le personnage aurait quitté sur-le-champ la toile pour entrer dans quelqu'une de ses inventions immortelles et y jouer un rôle aussi vrai que dramatique.

Le spectacle change, mais l'attrait continue. Voici maintenant la princesse Claudia, vue jusqu'aux genoux : elle avait pour père

Digitized by Google

Ferdinand Ier de Médicis, pour mari l'archiduc Léopold d'Autriche, dont elle était la seconde femme. L'artiste exécuta son portrait en 1652, pendant un séjour d'une année qu'il fit à Inspruck. L'image honore son pinceau, mais comme cette femme distinguée, sérieuse, intelligente, venait en aide à son talent ! Et comme elle est bien posée ! Des boucles abondantes parent sa tête nue, encadrent son front très haut et très blanc, sa figure ovale d'un type allongé : elle réfléchit, elle pense à beaucoup de choses, d'un air calme et digne. Ses mains élégantes et délicates révèlent aussi une nature supérieure. Elle est debout, la main droite appuyée sur une table, tenant un mouchoir de la main gauche. Sa belle robe de velours noir, très simplement ornée de broderies d'argent, atteste un goût parfait ; un joli col de guipure, aussi simple que la robe, forme autour du cou une élégante corolle ; une longue guirlande de perles descend jusqu'au-dessous de la ceinture. Derrière elle, une grande draperie de brocart d'or, très pâle, fait ressortir ses belles formes. Peut-on rêver une plus noble, une plus charmante compagne des bons et des mauvais jours, gracieuse dans la joie, forte dans l'adversité ? Quel artiste a mieux peint, a mieux rendu les qualités morales et intellectuelles, en même temps que l'aspect physique ?

Baldinucci, ami intime de Juste, rapporte qu'il tenait beaucoup à reproduire le maintien des personnages. « Il me dit, il n'y a pas longtemps, que chaque individu a son habitude de corps, une manière de se tenir qui lui est propre, et que, si on veut le retracer fidèlement, il importe beaucoup de rendre sa contenance. Cherchant cet effet de propos délibéré, il n'était pas surprenant qu'il atteignît son but. Une anecdote, dont il me fit lui-même le récit, prouve à quel point il réussissait. Ayant exécuté dans la ville de Gênes le portrait d'Ottavio Pallavicini, quelques amateurs eurent l'idée d'en cacher le visage sous un linge, pour le montrer

Digitized by Google

à d'autres et voir si on reconnaîtrait le modèle, rien qu'en examinant son attitude : personne ne s'y trompa. Des effigies de dames lui procurèrent à Mantoue le même succès, et tout le monde, à Ferrare, dit le nom du cardinal Cibo, sans apercevoir ses traits (1). » Le grand peintre flamand était donc un observateur parfait de la nature, et même un observateur systématique.

Une *Sainte Marguerite* assise, tenant dans ses mains un livre et une croix, ne laisse pas de rappeler la facture précieuse, très finie, un peu archaïque, du premier maître de Suttermans, Corneille de Vos. C'est un charmant petit tableau sur cuivre, peint à la façon des miniatures. La studieuse ermite n'éprouve aucune tristesse : amplement drapée dans des étoffes jaunes, blanches, bleues et amarantes, elle considère même gaiement le spectateur. Pourquoi fuit-elle le monde, cette belle brune aux traits avenants, aux magnifiques yeux noirs, dont l'épaisse chevelure semble caresser le visage ? Le monde ferait ses délices d'une si opulente nature, offerte comme une proie aux passions ardentes. Un ciel roux, nuageux et sombre, rehausse par ses nuances amorties les chairs splendides et le brillant costume de l'aimable anachorète. La couleur charmante, la touche fine et moelleuse du tableau séduisent le regard. Aussi l'administration l'a-t-elle couvert d'une glace, comme une œuvre d'élite.

Les seules influences que l'on remarque dans les œuvres de Suttermans sont donc celles de Corneille de Vos et de François Pourbus le jeune. La dernière se trahit encore sur le beau portrait de Ferdinand II, grand-duc de Toscane, prince mineur quand Juste arriva aux bords de l'Arno, mais qui ne tarda pas à devenir son protecteur. Ce beau garçon ne paraît pas avoir plus de vingt-deux ans; il a un front magnifique, d'une blancheur et d'une pureté idéales, un teint de jeune fille, et porte les cheveux courts,

(1) *Notizie de'Professori del disegno*, t. XV, p. 59.

Digitized by Google

à la Titus. Une énorme fraise tuyautée, empesée, se hérisse autour de son cou. Le personnage est solidement posé sur ses reins. Une armure splendide, en acier poli, ornée partout de bandes damasquinées en or et de moulures du même métal, lui sert de costume. Elle est peinte avec un soin extrême, avec une adresse prodigieuse, comme aurait pu le faire Pourbus lui-même. Le prince se détache sur un fond brun et sombre, un fond nu, sans aucun accessoire. Cette œuvre habile, excellente, suffirait pour placer l'auteur au premier rang des portraitistes.

Quant à l'opinion qui en fait un vassal, un imitateur de Van Dyck, elle n'a pas plus de valeur qu'une étourderie. N'ayant jamais vu aucun tableau du maître, je l'ai reproduite de confiance, d'après un auteur moderne que je croyais bien renseigné (1). Elle se dissipe comme un brouillard devant les productions de l'artiste. Il n'y a aucune similitude entre les manières des deux peintres. Suttermans avait son domaine, un style original, des allures indépendantes. Il ne devait rien au fils du marchand de soie, il ne pouvait rien lui devoir. Plus âgé de deux ans, il avait déjà frayé sa route, donné à son talent sa forme et ses caractères, quand il se trouva en rapport avec Van Dyck, en un temps où celui-ci cherchait encore sa voie, hésitait encore. Leurs relations furent très courtes, et plus tard, quand le disciple de Rubens enthousiasma les connaisseurs par la magie de son pinceau, Juste ne l'imita pas, ne lui fit aucun emprunt. Surchargé de travail, comblé de faveurs par les maîtres du monde, il garda les procédés qui lui avaient conquis cette haute fortune. La chronologie de ses tableaux prouve qu'il ne modifia jamais sa manière. Il faut donc lui assigner, dans l'histoire de la peinture flamande, non le rang d'un feudataire, mais la place d'un suzerain, qui peut arborer sur son manoir une bannière indépendante.

(1) *Histoire de la Peinture flamande*, t. IX, p. 27.

Digitized by Google

La déférence, l'humilité même, avec lesquelles lui parlait Rubens, prouvent qu'il le regardait comme un chef. L'immense renommée de Pierre-Paul, qui planait sur toute l'Europe, ayant inspiré à Juste le désir de posséder une œuvre de sa main, il envoya son père François chez le maître immortel, pour solliciter de lui quelque toile, une de ses plus petites, de ses plus ordinaires, en offrant de la payer comme il voudrait. Rubens, connaissant la haute position de Suttermans au delà des Alpes, n'avait garde de lui expédier un morceau inférieur : il savait bien qu'il serait examiné par toute la cour avec la plus grande attention. Il exécuta en conséquence une page très soignée, très importante, que les héritiers de Juste cédèrent aux Médicis, et qui orne depuis lors le palais Pitti. Elle donna lieu à une lettre de Pierre-Paul, que nous croyons devoir traduire presque tout entière.

Seigneur très illustre et très honoré,

J'espère que Votre Seigneurie aura reçu ma lettre du mois de février, dans laquelle je lui accusais réception de la tragédie et la remerciais de son obligeance.

M. Schutter est venu aujourd'hui chez moi, pour m'apporter 142 florins et 14 placqs, complément du prix de la toile que j'ai peinte par l'ordre de Votre Seigneurie, et je lui ai donné quittance de la somme. J'ai demandé des renseignements au sieur Annoni, pour pouvoir parler en connaissance de cause, et il m'a dit avoir expédié à Lille la caisse renfermant le tableau, d'où elle continuera son chemin vers l'Italie. Plaise à Dieu qu'elle vous parvienne en bon état et en peu de temps, comme je l'espère.

Quant au sujet de la peinture, il est très clair, et avec le peu de mots que je vous ai adressés, le reste s'expliquera aux yeux pénétrants de Votre Seigneurie, mieux peut-être que je ne pourrais le faire par mes discours. Néanmoins, pour obéir à Votre Seigneurie, je lui en donnerai une brève interprétation. Le personnage principal est le dieu Mars, qui, abandonnant le temple ouvert de Janus (lequel, suivant l'usage des Romains, demeurait fermé pendant la paix), s'élance avec son épée sanglante et son bouclier, menace les peuples de quelque grande catastrophe : inutilement

dame Vénus s'efforce de le retenir avec des embrassements et des caresses, aidée par une troupe d'Amours. Dans une direction contraire cherche à l'entraîner la furie Alecto, une torche à la main, escortée de deux monstres, qui sont la Peste et la Famine, compagnes inséparables de la guerre. Sur le sol est renversée une femme tenant un luth, symbole de l'harmonie, incompatible avec la discorde; et la mère qui presse son enfant dans ses bras signifie que la guerre, corrompant et détruisant toutes choses, tarit la fécondité, la génération et la tendresse. L'architecte culbuté, avec les instruments de son art dans les bras, veut dire que les établissements construits pendant la paix, pour l'usage des citadins et l'ornement des villes, sont ruinés, démolis par la violence des armes.

Je crois, si ma mémoire est fidèle, que Votre Seigneurie trouvera encore par terre, sous les pieds de Mars, un livre et un papier dessiné, pour dire qu'il écrase les belles-lettres et autres élégances. Il doit y avoir aussi un groupe de dards ou de flèches, avec le cordon dénoué qui les tenait réunis et en faisait l'image de la Concorde, et en outre un caducée et un rameau d'olivier, symboles de la paix. La matrone lugubre, habillée de noir et portant un voile déchiré, qui a perdu tous ses joyaux, tous ses ornements, c'est la malheureuse Europe, accablée depuis tant d'années par des rapines, des outrages et des misères sans nom : elle a pour emblème le globe soutenu par un angelet ou petit génie, et surmonté de la croix, qui représente le monde chrétien. Voilà tout ce que je puis dire, et c'est trop selon moi, car la sagacité de Votre Seigneurie l'eût facilement découvert. N'ayant donc plus sujet de l'entretenir ou de l'ennuyer, je me recommande de tout cœur à ses bonnes grâces, et je reste à jamais de Votre Seigneurie très illustre

Le très humble et très affectionné serviteur,

PIERRE-PAUL RUBENS.

Anvers, le 12 mars 1638.

Cette épître est tout à fait remarquable à un double point de vue : elle trahit d'une manière curieuse la passion de Rubens pour l'allégorie, passion qu'il tenait peut-être du seizième siècle, où on multiplia les livres d'emblèmes et les peintures morales, sentencieuses, instructives ; elle exprime une fois de plus son horreur pour la guerre, si bien justifiée par les barbaries commises en Allemagne depuis l'année 1618 et, aux Pays-Bas même,

Digitized by Google

à toutes les époques de la domination espagnole. En 1614, l'archiduc Albert, d'après un ordre expédié de Madrid, étant intervenu dans la querelle des maisons de Brandebourg et de Neubourg, qui se disputaient les principautés de Clèves et de Juliers, ses troupes y révélèrent une cruauté folle (1). Pendant une expédition antérieure, que commandait Jules de Mendoza, les bandes féroces du Midi avaient montré la même rage sanguinaire : une seule note de l'historien De Thou fait passer devant les yeux un nuage d'indignation et de colère (2). La protestation allégorique et pacifique de Rubens était donc pleinement justifiée. Quant à l'œuvre, qui orne maintenant le palais Pitti (nº 86), bien qu'elle montre au visiteur une surface un peu trop basanée par le soleil, c'est une production accomplie, faite avec un grand soin, éclatante et moelleuse (3). De ses relations avec Suttermans au bord de l'Arno, Van Dyck avait gardé le plus affectueux souvenir. Quand il sentit diminuer ses forces, quand il vit dans le lointain la mort le menacer du doigt, il voulut posséder une image de l'exilé volontaire, peinte par lui-même. C'était un désir de malade peut-être : son imagination l'entraînait vers des temps plus heureux. Il lui écrivit donc pour lui demander son effigie ; mais l'hôte de la Toscane jugea trop flatteur pour lui ce désir d'un si grand maître ; une modestie réelle, ou la crainte que son œuvre

(1) « Fieri nullo modo potest ut quis teterrima ipsorum facta, stupra virginum, matronarumque violationes enarret; aliquot exhibuisse exempla contenti erimus. » *Historia belgicorum tumultuum*, auctore Ernesto Eremundo, p. 353.

(2) « Anno 1598. Bucholziæ, cum filiam Consulis vellent comprimere et pater ei auxilio veniret, eum interfecerunt et postea, alligato patris cadavere ad corpus filiæ, eam ita per vim stuprarunt. » *Historiarum sui temporis*, etc., t. Ier, p. 121.

(3) Le nommé Schutter, qui fut chargé de la payer, en achetait d'autres à Anvers pour Suttermans. Les archives de la Ghilde contiennent une attestation en flamand, dont voici la traduction : — « Reçu du signor André de Schutter six cents florins, pour un tableau représentant la sainte Vierge avec saint François, acheté par lui pour le compte du signor Soetermans, à Florence... 600 fl. » L'auteur du tableau n'est pas désigné, comme on voit, et dans la publication des *Liggeren* on a oublié de reproduire la signature.

Digitized by Google

ne pût soutenir la comparaison avec celles du peintre favori de Charles Stuart, le fit hésiter. Van Dyck, afin de le mettre en demeure, exécuta sa propre image et la lui expédia. C'était un beau travail, que possède maintenant la Pinacothèque de Munich : elle a servi de modèle au graveur anonyme, qui a buriné le portrait d'Antoine placé en tête de sa notice, dans l'ouvrage de Bellori. Cette gracieuseté cependant ne suffit pas pour vaincre la défiance que Juste avait de lui-même. Van Dyck alors, persévérant dans son caprice, fit un nouvel effort : comme il était à Anvers, après son récent mariage, il peignit la mère de Suttermans, parvenue à un grand âge, mais qui avait conservé un air vénérable et une expression intelligente ; elle avait une main posée sur sa poitrine, l'autre abritée dans un manchon, et portait une de ces grandes fraises, qui étaient encore de mode dans son pays. Pour le coup, l'artiste sommé avec tant de courtoisie se trouva obligé de satisfaire son émule (1).

Suttermans paraissait être d'une faible constitution. En 1623, pendant qu'il faisait à Vienne le portrait de l'empereur Ferdinand II, l'implacable dévot craignit pour la santé du jeune maître,

(1) Du temps de Baldinucci, mort en 1696, le portrait de la vieille dame était retourné à Anvers et appartenait à ses héritiers. Quant au portrait de Van Dyck maintenant exposé dans la Pinacothèque, il y est arrivé par suite d'une mystification ; l'Électeur palatin donna pour l'obtenir, dans le siècle dernier, une mauvaise copie qu'il déclara être un original et qu'on substitua au morceau envoyé d'Angleterre. Cette copie affreuse dépare maintenant, à Florence, la collection tardivement formée des portraits des peintres : les chairs en sont verdâtres, l'œil est dur, sans expression, dépourvu de cils et même, insulte au grand homme ! il est bête, vulgaire, effaré. Si peu d'individus pourtant se connaissent en peinture, que Manni, dans la seconde édition de Baldinucci, publiée en 1772, a mis en note à propos de l'original : *Non è piu quello, ma un altro molto più bello, donato dall'Elettore palatino.*

Malgré l'assertion de Baldinucci que la toile, où Van Dyck avait peint la mère de Suttermans, était retournée à Anvers, cette effigie se trouve peut-être encore à Florence, dans la Galerie royale, sous le n° 144. Le catalogue désigne ainsi le tableau : « Portrait d'une dame qu'on croit la mère de Rubens, grandeur naturelle, par Van Dyck. » Or, la mère de Rubens cessa de vivre en 1609, lorsque Antoine n'avait que dix ans.

Digitized by Google

qui n'avait que vingt-six ans, et voulut le faire asseoir, lui dit à plusieurs reprises de se couvrir. Mais l'artiste avait trop de tact pour céder aux instances du prince : il continua de travailler debout et la tête nue. Or, ce peintre chétif ne vécut pas moins de quatre-vingt-quatre ans, épousa trois femmes, prit la dernière à l'âge de soixante-neuf ans : c'était une personne toute jeune, dont il eut un fils et une fille. Quand il mourut plein de jours et de gloire, le 23 avril 1681, il fut conduit en grande pompe, avec un splendide cortège, à l'église San Felice in Piazza. Il était entré dans la vie comme protégé par un talisman, et toute son existence ne fut, pour ainsi dire, qu'une marche triomphale.

Un passage de Baldinucci explique, indépendamment de son mérite, la constante faveur que lui témoignèrent les plus grands personnages. Il avait une adresse particulière pour les embellir, tout en conservant la ressemblance : l'examen le plus rigoureux de l'ensemble et de chaque trait, de chaque détail, fait en présence du modèle, ne permettait pas de découvrir la moindre inexactitude : on voyait les mêmes proportions, le même teint, la même physionomie, la même expression, la même attitude, et néanmoins chacun de ces éléments se trouvait idéalisé. On reconnaissait le personnage, on constatait la fidélité rigoureuse, presque mathématique, de la peinture, et l'effigie cependant avait une beauté, une élégance, un noble caractère, qui flattaient l'individu reproduit, lui causaient la joie et la surprise de se trouver si admirable. Baldinucci va jusqu'à dire que ce talent était une sorte de faculté divine (1).

Cet homme si fin, si adroit, d'une tenue si savante et si habile, eut pourtant un caprice singulier, tout à fait déraisonnable, qui prouve que nul ne se laisse impunément guider par la folle du

(1) « Art qui a, pour ainsi dire, quelque chose de divin, qu'on ne peut apprendre quand on ne le possède pas. » *Notizie de' Professori*, etc., t. XV, p. 59.

Digitized by Google

logis, comme le font trop souvent les artistes, en vertu même de leur profession. Au milieu de ses triomphes, de sa vie glorieuse et fortunée, ne voilà-t-il pas qu'il prend à Suttermans la fantaisie de s'habiller en chevalier de Malte, sous prétexte qu'il aimait beaucoup cet ordre militaire ! Il adopte donc pour costume la tunique et le pantalon de velours noir, la grande robe de drap de même couleur, avec des emmanchures qui laissaient passer les bras, s'applique au sein gauche une croix blanche, jette sur ses épaules une écharpe de velours noir, se coiffe tantôt d'un bonnet collant, orné de boutons d'or, tantôt d'un chaperon en velours noir. Mais les statuts de l'Ordre, confirmés par le Souverain Pontife, menaçant de l'excommunication et d'autres mesures disciplinaires tout séculier qui porterait ce vêtement, surtout en public, sans la permission du grand maître, Urbain VIII, dont Suttermans venait d'exécuter le portrait, demanda pour lui l'autorisation ; la grande-duchesse de Toscane fit les mêmes instances, et la mère du prince régnant écrivit à son tour en faveur de l'artiste. De si hautes sollicitations ne pouvaient demeurer sans effet. Juste obtint non seulement le droit de porter le costume des frères hospitaliers, mais les privilèges, grâces et indulgences que le Saint-Siège y avait attachés (1). J'aime à croire cependant qu'il ne porta jamais l'habit militaire de l'Ordre, la cuirasse, la longue épée, le casque à plume jaune, les brassards, les cuissards, les gantelets et le petit manteau amarante fixé sur l'épaule : il eût été par trop curieux de le voir peindre dans cet attirail.

Le costume dont il est affublé, sur son portrait *autographe* de la Collection des peintres (n° 218), semble mettre hors de doute qu'il avait un goût naturel pour les mascarades. Sa belle perruque

(1) « Ut a die quo habitum hujusmodi susceperit, privilegiis, gratiis et indultis, quibus alii fratres Obedientiæ Magistralis prædicti utuntur, potiuntur et gaudent, quomodolibet in futurum pari modo uti, potiri, gaudere possit et valeat. » *Lettre du pape Urbain VIII.*

Digitized by Google

noire à la Louis XIV, un immense col blanc rabattu qui couvre les épaules, une pelisse de soie noire, avec des crevés aux manches, forment un habillement de fantaisie auquel on ne peut assigner aucune date. La main-d'œuvre est excellente : l'artiste a des traits distingués, l'œil ferme et intelligent, une mine aristocratique ; les plans du visage sont modelés avec une extrême précision. Malgré l'intempérance du soleil, qui a rôti le fond, qui l'a transformé en plaque noire, on voit que la facture a été très soignée : les peintres font toujours de leur mieux, quand ils se représentent eux-mêmes (1).

Un portrait de Jacques Callot, peint par Van Dyck et habilement gravé par Lucas Vorsterman, tranche une question biographique. Après toutes sortes d'aventures singulières, après avoir deux fois quitté sa famille, bien avant sa majorité, pour courir en Italie, et avoir été deux fois ramené au gîte paternel, le célèbre chalcographe en était parti une troisième fois avec le consentement des siens, et avait rapidement fait aboutir ses dons naturels à une habileté de main surprenante. De Rome, où il travaillait sous les yeux de Philippe Thomassin, étant venu à Florence, Cosme II l'enrôla parmi ses protégés, lui offrit une pension

(1) Quoique je me sois interdit, dans ce travail, de relever une foule d'erreurs qui me prendraient trop de place, une méprise offensante pour Van Dyck m'oblige à sortir de ma réserve. Le catalogue du palais Pitti met son nom sur un double portrait de Charles Ier d'Angleterre et de sa femme, qui occupent la même toile ; ils sont placés côte à côte, sous deux arcades en plein cintre, et séparés par une colonne ornée d'une torsade. Jamais Van Dyck n'a peint de cette manière : l'œuvre est de Suttermans. On voit bien que les deux effigies n'ont pas été tracées d'après nature : elles ne ressemblent qu'à moitié. Henriette n'avait pas l'œil et les cheveux si noirs; les yeux du prince n'étaient pas d'un vert sombre. Ce n'est pas son nez, sa bouche, ni son regard; sa lèvre inférieure n'avait pas cette saillie autrichienne. Le soin excessif, avec lequel sont rendues les volumineuses guipures des deux personnages, sont dans l'esprit et la manière de François Pourbus le jeune et de Suttermans, et ne rappellent nullement la facture de Van Dyck. Il y a une dure opposition de la lumière et de l'ombre, qu'il n'aurait pas aimée. C'est un travail de commande, exécuté peut-être pour le grand-duc de Toscane d'après une autre image, ou même d'après un dessin et des notes manuscrites (n° 150).

Digitized by Google

et le logement. Et tous les chroniqueurs des beaux-arts ont répété qu'il abandonna l'Italie peu de temps après la mort du grand-duc, c'est-à-dire en 1620. Mais il était encore sur les rives de l'Arno, lorsque Van Dyck y fit une résidence passagère, puisque l'artiste des Pays-Bas eut le temps de se lier avec lui et de peindre son image. « Il rentra en Lorraine en 1622, précédé d'une brillante réputation, » dit M. George Duplessis dans les *Merveilles de la gravure*. Le portrait de Callot par le grand élève de Rubens confirme son assertion.

Digitized by Google

CHAPITRE VIII

SÉJOUR DE VAN DYCK A BOLOGNE ET A VENISE.

Nous nous sommes principalement occupé jusqu'ici des relations de Van Dyck à Florence, et nous ne pouvons quitter avec lui les bords de l'Arno, sans avoir examiné quelques toiles de sa main, qui ornent les musées de la ville. L'une d'elles, fort curieuse à tous les points de vue, passe pour représenter l'empereur Charles-Quint (1), opinion fausse et même grotesque. C'est un personnage monté sur un magnifique cheval blanc, à longue crinière, admirablement dessiné, qu'il vient d'arrêter en pleine course, arrêt par suite duquel l'animal fait un mouvement de recul, plie ses jambes de derrière et tient levée une de ses jambes antérieures, motif heureux que l'on a imité deux fois en sculpture à notre époque (2). De la main droite, le cavalier tient un bâton de commandement appuyé sur sa cuisse : il porte une armure complète d'acier poli; une écharpe rouge flotte en sautoir sur sa cuirasse et voltige derrière lui; au-dessus de sa tête, un aigle,

(1) Galerie des Offices, n. 1128.

(2) M. De Nieukerke, dans son *Maurice de Nassau*, et M. Simonis dans le *Godefroid de Bouillon* qui orne, à Bruxelles, la place Royale.

Digitized by Google

qui plane dans les airs, lui apporte une couronne de laurier. On aperçoit au fond du tableau la mer écumante, un navire battu par la tempête et de sombres nuages roulant à travers le ciel. Les traits du personnage n'ont aucun rapport avec ceux de Charles-Quint : le visage est élégant, d'une forme ovale, les cheveux et la barbe sont noirs (le père de Philippe II avait le poil roux), et l'on ne voit nulle trace de l'énorme appareil maxillaire des Habsbourgs. Le type a un caractère italien très prononcé. Comment une aussi fausse désignation a-t-elle pu se glisser dans le catalogue et, sans donner lieu à aucune protestation, y rester depuis l'année 1704, où l'image fut installée parmi les œuvres supérieures de la Tribune? Il suffisait, pour constater la méprise, de s'arrêter devant une autre toile de la même galerie, le beau portrait du Titien, qui montre au spectateur le duc d'Urbin François-Marie de la Rovère, deuxième du nom. C'est évidemment le même personnage, et les deux artistes ont pu le peindre de son vivant, car il atteignit un âge patriarcal : né vers 1541, il ne mourut qu'en 1631. Ici nous ne le voyons pas à cheval : il est debout dans une chambre, représenté jusqu'aux genoux, et porte aussi une armure complète, un bâton de commandement qu'il appuie sur le haut de sa cuisse droite ; sa main gauche est posée sur la garde de son épée. Il a les cheveux noirs, la barbe noire, de grands yeux saillants, des traits énergiques. Ce devait être un rude capitaine, aimant à lancer son cheval dans la fournaise des batailles. Les drapeaux rangés autour de lui, contre le mur, attestent ses victoires. Il a déposé sur une table son casque ombragé d'une chimère. Et Titien, en reproduisant ce vigoureux modèle, a fait un chef-d'œuvre.

Le portrait exécuté par Van Dyck, bien longtemps après, mérite aussi de grands éloges; mais il appartient au premier style que le jeune peintre avait adopté pendant son séjour en Italie.

Digitized by Google

Entre le 20 novembre, où il était arrivé à Gênes, et le commencement de février, où il partit pour Rome, il s'était écoulé seulement deux mois et quelques semaines; lorsqu'il traça, au mois de mars, le tableau qui nous occupe, il était encore sous l'influence du Caravage et de l'Espagnolet. Chargée primitivement d'ombres trop fortes, l'œuvre a été en outre dévorée par le soleil : les demi-teintes, les gradations de la lumière et de la couleur ont disparu : l'obscurité des seconds plans laisse à peine découvrir les flots orageux et la grande écharpe rouge qui voltige derrière le cavalier.

A quelle époque fut peinte la *Danse des Anges* conservée au palais Pitti? Nous n'avons aucun renseignement sur ce point historique; mais c'est une œuvre exquise du grand peintre anversois. Une donnée pieuse s'y trouve métamorphosée en ballade. On y voit la mère du Christ, femme superbe, aux formes puissantes, aux traits nobles et délicats, à la taille élevée, assise sur un tertre, devant un groupe d'arbres, ayant derrière elle saint Joseph et tenant son divin fils, placé debout sur son genou gauche. Une abondante et splendide chevelure encadre son visage. Elle porte une robe amarante clair et un manteau bleu. Pour égayer l'enfant du miracle, huit angelets dansent au son des instruments que font résonner d'autres petits anges, groupés au milieu des nues. Deux des chérubins forment avec leurs bras une arcade, sous laquelle passent leurs compagnons. Ce spectacle égaie, anime tellement Jésus, qu'il balance sa jambe gauche, comme s'il allait prendre part au divertissement. Saint Joseph, vêtu d'une robe de soie jaune foncé, regarde avec surprise et avec toute son attention le chœur des célestes musiciens. Au fond de la campagne, une éminence qui se détache sur le ciel termine heureusement la perspective. Les formes puissantes de la Vierge, son beau nez vénitien et les tons dorés de la couleur semblent prouver que le tableau a été fait par l'auteur après son séjour à

Digitized by Google

Venise : il doit supporter depuis très longtemps les ardeurs du soleil méridional, car il est à demi brûlé. De la collection Gerini, où on l'admirait autrefois, il a passé au palais Pitti. Cette magnifique toile, nommée la *Vierge aux perdreaux* à cause des volatiles de cette espèce figurés dans un coin, a été supérieurement gravée par Bolswert, mais la Vierge a perdu sur le cuivre une partie de sa distinction, le menuisier de Bethléem son air bienveillant et perspicace (1).

Il est singulier que Smith n'ait pas eu la moindre connaissance de ce tableau. Il en existe une répétition, un peu moins grande, qui a beaucoup voyagé dans le monde (2). Elle se trouvait en 1698 à Aix en Provence, chez Pierre Boyer, seigneur d'Argens et de Turade, fils du célèbre amateur Boyer d'Éguille ; elle fut alors gravée par Jacques Coelemans sous le titre de la *Reine des Anges*. Longtemps après, en 1811, la toile ayant été mise en vente par un nommé Sereville, elle fut adjugée pour la somme de 4,000 francs, et arriva bientôt dans la collection du prince de Talleyrand. Smith ayant été chargé de la vendre à l'amiable en 1831, au prix de 50,000 francs, et lord Ashburton en ayant offert 1,500 livres sterling ou 37,500 francs, on accepta sa proposition et elle est depuis lors restée dans sa famille. Smith la décrit avec enthousiasme :

« Cette délicieuse peinture réunit toutes les qualités supérieures du maître ; les tons opulents et moelleux rivalisent avec la couleur du Titien dans ses meilleurs tableaux. Le sujet, d'une agréable conception, est ordonné avec goût ; les figures sont

(1) La gravure porte cette dédicace : *Reverendissimo domino D. Gaspari Nemio, Antverpiensium episcopo, picturæ artiumque elegantium admiratori ac fautori suoq. Mæcenati D. C. Q. Martinus van den Enden, Antverpiensis.* Ainsi Gaspard Nemius, évêque d'Anvers, était un amateur zélé, un protecteur généreux des beaux-arts.

(2) La toile du palais Pitti a 1^{m}, 34 de hauteur, 1^{m}, 59 de largeur ; l'œuvre dont nous parlons, 3 pieds 8 pouces anglais de hauteur, 4 pieds 9 pouces 1/2 de largeur.

Digitized by Google

dessinées avec une correction et une grâce admirables, respirent l'innocence et la gaieté ; les moindres détails de la facture révèlent le plus grand soin et la couleur se distingue par de riches empâtements. Un effet de soleil, qui traverse tout le paysage, s'harmonie de la façon la plus heureuse avec la donnée du tableau. »

Le mérite extraordinaire de cette répétition donne lieu de penser qu'elle a été faite par Van Dyck lui-même. Comme elle se trouvait en Provence, elle fut peut-être exécutée pour le célèbre Peiresc, chez lequel le peintre d'Anvers résida six semaines, comme on le verra plus loin. Smith ajoute que Thomas Lawrence possédait en 1831 des études librement tracées à la plume, qui ont servi à peindre ce morceau.

Van Dyck en exécuta une variante, de plus grande dimension, pour la reine Henriette : elle figure sur le catalogue des objets précieux de Charler I[er] (1). Le chœur des célestes musiciens y est supprimé. Les autres personnages doivent être identiques pour le dessin et la couleur, attendu que la Vierge, sur cette toile aussi, porte une robe amarante et un manteau bleu. Elle orne depuis 1795 le musée de l'Ermitage. « Dans les tons dorés de la chair, dit Waagen, et dans toute l'exécution de la *Sainte Famille* se trahit l'heureuse influence du Titien. Les angelets, aux mouvements libres et gracieux, sont d'une gamme plus pâle. La facture générale de l'œuvre est aussi vive que soignée (2). »

Il nous reste à parler d'un tableau dont il existe aussi deux exemplaires : il retrace Jean de Montfort, conseiller du roi d'Espagne, premier chambellan de l'archiduc Albert (3). Il fut donc peint après le retour de Van Dyck dans les Pays-Bas. Le personnage est vu de trois quarts, la face tournée vers la gauche. Il

(1) N. 20, p. 171 ; 7 pieds anglais de haut, sur 9 pieds un pouce de large. Gravée par S. G. et J. G. Facius.

(2) *Die Gemælde-Sammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St Petersburg*, p. 148.

(3) Galerie des Offices, n. 1115.

Digitized by Google

porte un riche costume de soie noire, une énorme fraise tuyautée, une chaîne d'or et des manchettes; un fond roux l'enveloppe. Les cheveux sont noirs encore, les moustaches et l'impériale grisonnent. C'est le type d'un homme énergique, aux traits réguliers, une de ces têtes où tout annonce la puissance. Quoique la peinture soit rissolée par un long séjour en Italie, aucune forme n'échappe au regard. Van Dyck se félicita sans doute lui-même, quand il eut terminé cette œuvre excellente. Le musée de Vienne en contient un double, sur lequel je n'ai aucun renseignement (1). Est-ce une répétition, est-ce une copie? Je ne puis rien dire.

Enfin, après un mois de séjour au bord de l'Arno, Van Dyck monta sur son cheval blanc et prit la route de Bologne, à travers les Apennins. Ce mot d'Apennins éveille dans presque toutes les imaginations l'idée d'une chaîne de monts sauvages, livrés sans contrôle à la domination de la nature, où le fracas des torrents se mêle au cri des oiseaux de proie, le murmure des vieilles forêts aux gémissements de la bise. Rien de plus faux. Les Apennins sont les montagnes les mieux cultivées de l'Europe, au moins dans la partie septentrionale, que j'ai parcourue. Le sol y est étagé en terrasses depuis le fond des vallées jusqu'aux cimes. Et partout la main de l'homme y entretient des arbres fruitiers, des vignes, y fait pousser des moissons et des plantes légumineuses ; partout des troupeaux de bœufs, de vaches, de moutons et de chèvres, animent cette région bucolique. De grands villages y dressent leurs fortes murailles sur les plateaux, dans les bassins et les vallons. La route que suivit le peintre flamand existe encore : elle longe le chemin de fer dans toute son étendue, monte en serpentant jusqu'à une gorge étroite, où commence le versant

(1) Betty Paoli n'en souffle mot dans ses *Wien's Gemælde-Gallerien* (1865).

Digitized by Google

oriental, et côtoie alors un magnifique torrent, large comme une rivière, qui se nomme le Reno, et court impatiemment ou, pour mieux dire, s'élance, bondit de roc en roc, jusqu'aux plages de l'Adriatique.

Antoine ne pouvait manquer de faire une halte dans la ville de Bologne, où tant de séductions, tant d'œuvres capitales durent l'éblouir et le fasciner. Comment n'eût-il pas admiré, lui l'homme méditatif, la science des Carrache, l'énergie et la fierté de leur dessin, la noblesse de leurs expressions ? La réforme nécessaire, qu'ils ont accomplie, n'était pas alors dédaignée comme à notre époque ; on sentait bien que la peinture italienne serait morte dans une espèce de *delirium tremens*, sans cette médication énergique. Et les trois frères avaient l'ardeur, le zèle inspiré, la conscience héroïque des hommes qui accomplissent une mission. Ils ne prenaient, pour ainsi dire, jamais de repos. Sur la table même où ils mangeaient à la hâte, ils avaient du papier, des crayons, et si quelque objet, quelque ligne, quelque mouvement, quelque effet de lumière leur paraissaient dignes d'être notés, ils l'esquissaient rapidement. Pour ne pas troubler leur inspiration, pour se préserver des soucis du ménage, ils vécurent dans une espèce de solitude monastique, ne songeant qu'à s'instruire, à peindre, à former des élèves, qui poursuivraient après leur mort l'application de leurs principes, continueraient la réforme salutaire qu'ils avaient entreprise. Leur exaltation les empêchait même de soigner leur personne. Tous les trois, Louis, Augustin et Annibal, après une lutte pénible contre le mauvais goût, les tendances fâcheuses de leur époque, l'imitation hyperbolique, insensée, de Michel-Ange, moururent dans la pauvreté, presque dans la misère. La gloire fut pour eux une couronne que l'on déposa sur leur tombeau. Ils avaient formé une école entière, qui allait partout proclamer, faire triompher leur système. Dominiquin, Le Guide, l'Albane,

Digitized by Google

Lanfranc, Le Guerchin, Leonello Spada, étaient comme les apôtres du nouvel évangile.

Et si les œuvres de ces maîtres intéressaient l'homme du Nord dans leur éclat et leur fraîcheur, combien devaient l'intéresser plus vivement encore celles de son compatriote Denis Calvaert, le peintre au grand style qui avait frayé la route glorieuse, où entrèrent après lui les Carrache! Tous les historiens de la peinture, les catalogues et les dictionnaires biographiques le déclarent né en 1555 ou 1565, en même temps que Louis Carrache ou après les trois frères, Annibal ayant vu le jour en 1560. Mais un document positif met à néant cette erreur. Les registres de la corporation de Saint-Luc, à Anvers, constatent qu'il entra en 1556 dans l'atelier du peintre Christian van Queckborne : il avait alors onze ans, comme l'a établi l'abbé De Haerne (1). Plus âgé de dix ans que Louis Carrache, il a donc pu lui montrer le chemin. Il eut même la destinée singulière d'instruire Guido Reni, Dominiquin et l'Albane, qui allèrent compléter leur éducation chez les Carrache. Il était mort depuis trois années seulement, le 16 avril 1619, lorsque Van Dyck entra dans la ville de Bologne, la cité aux innombrables arcades, où les ruelles même sont bordées de galeries.

Le tableau de sa main, qui orne encore l'église *Ai Servi*, est une œuvre considérable et très savante. Elle figure le Paradis. En haut, sur les nuages, le Christ assis, tenant sa croix de la main gauche, bénit de la main droite sa mère placée près de lui, à laquelle fait face saint Jean-Baptiste. Au faîte de la toile, le Créateur se penche vers son fils, sur la tête duquel plane le mystique emblème du Saint-Esprit, complétant l'image de la Trinité. Derrière eux, à travers les nues, on voit fourmiller une multitude d'anges.

Au-dessous des nuées qui portent ces divins personnages, une

(1) Voyez le sixième volume de mon *Histoire de la peinture flamande*, p. 5.

Digitized by Google



10

Digitized by Google

Digitized by Google

foule de saints, rangés en amphithéâtre, composent un cénacle immense, dont on entrevoit les dernières lignes dans le lointain; la stature des bienheureux, amoindris au fond par la distance, augmente à mesure qu'ils se rapprochent du spectateur, atteint d'abord, puis dépasse les proportions habituelles de l'homme. Les saints Pierre et Paul, Augustin et Jérôme, les saintes Madeleine, Barbe et Lucie, ont presque une taille colossale. Outre un grand savoir, cette œuvre puissante accuse une pratique énorme, une facilité d'exécution que rien n'embarrasse. Mais elle a une physionomie complètement italienne, sans la moindre trace de caractère flamand. Elle étale au regard les lignes fortes et hardies, le grand style des peintres méridionaux; on y observe leur manière de composer, d'agencer, les tons de leur palette et leur système de clair-obscur. Les formes, les proportions des corps sont dans le goût italien. A peine remarque-t-on certaines nuances grises et quelques teintes vertes, qui font songer au pinceau des hommes du Nord. Et quand on examine avec attention ce fier travail, on se dit qu'il aurait pu être signé par un des Carrache; la méthode qu'ils ont suivie, dont on les croit généralement les inventeurs, y est appliquée sans partage : la mesure dans la force, le goût dans l'énergie, l'absence d'hyperboles outrant les excès de Michel-Ange, l'eclectisme intelligent qui a sauvé l'art italien à l'agonie, se trouvent là au complet (1).

(1) J'ai profité de mon séjour à Bologne, l'année dernière, pour étudier tous les tableaux de Denis Calvaert exposés dans les églises et dans la galerie publique, pour réunir les éléments d'un travail approfondi sur son œuvre, ses opinions en matière d'art et son influence; je me suis occupé avec le même soin des ouvrages de Sabbatini, son maître, qui lui montra la nécessité de la réforme et lui ouvrit le chemin où il guida ensuite les Carrache. Il y a aussi un peintre flamand, élève du Guide et nommé par les Italiens *Michele Sobleo* ou *Desubleo*, dont on n'entend parler et qu'on ne peut connaître qu'à Bologne. Malvasia l'appelle un grand maître, expression trop flatteuse. Il travailla pour plusieurs églises vénitiennes. « Le tableau de sa main que possèdent les Carmélites et où l'on voit plusieurs saints de leur ordre, dit Lanzi, est au nombre de ses ouvrages les plus estimés. » Quel océan que l'histoire de la peinture flamande !

Digitized by Google

On ne sait pas combien de temps la ville de Bologne retint le jeune explorateur en quête des meilleurs systèmes de peinture; mais tout donne lieu de croire qu'il y fit une courte résidence : aucune église de la ville ne possède une œuvre de son pinceau, et le musée lui-même ne contient pas un seul travail exécuté par lui. On peut croire, d'ailleurs, qu'il était impatient d'atteindre Venise, de franchir la grande plaine féconde, le grand tapis de verdure, qui l'en séparait. Une double curiosité l'entraînait vers la cité des Doges.

Enfin, il aperçut à l'horizon le campanile, les dômes de Saint-Marc, les flèches gothiques des autres églises et les balustrades des palais vénitiens. Il est probable qu'il arriva au commencement du mois d'avril 1622. Palma, Jean Bellin, Cima da Conegliano, Giorgione, Titien, Paul Véronèse, Le Bassan, Pordenone, Tintoret, une foule d'autres artistes et l'ancienne école de Murano l'attiraient de loin, comme des figures majestueuses ou séduisantes. Quoique l'on n'ait point de documents positifs à cet égard, il est probable que le chevalier Nani, son compagnon de voyage depuis Anvers jusqu'au golfe de Gênes, lui fit les honneurs de la ville.

Deux maîtres surtout exaltèrent son imagination, lui inspirèrent le désir de rivaliser avec eux, Titien et Paul Véronèse. Leur action ne fut pas égale toutefois : c'est le dernier peintre qui a exercé sur lui, comme sur Rubens, l'action la plus vive. Pendant que j'étudiais, à Milan, au musée de la Brera, un de ses chefs-d'œuvre (1), qui représente saint Antoine abbé, assis dans une niche, le pape Corneille, saint Cyprien, un page et un diacre groupés autour de lui, magnifique tableau plein d'harmonie, de force, d'élévation et de caractère, je me disais que cette toile éclipsait par l'habileté du pinceau toutes les œuvres de Titien. Il y a un

(1) N. 223.

Digitized by Google

art plus grand pour choisir les couleurs, les associer, les faire mutuellement valoir, sans en sacrifier aucune, obtenir une harmonie générale sans moyens artificiels, sans assombrissements factices. Les ombres même demeurent transparentes. Le clair-obscur est d'une habileté prodigieuse : il met tout en saillie et ne voile rien. Partout règne une admirable mesure : nulle couleur ne détonne, ne prédomine, pour attirer la vue aux dépens des autres. C'est comme une profonde et savante mélodie. Sur quelque point que le regard se porte, l'œil est charmé.

Si l'on examine chaque couleur en elle-même, elle est d'une beauté, d'une délicatesse, d'une mesure de ton prodigieuses. La loi des nuances amorties, que les habiles coquettes observent dans leurs ajustements, Paul Véronèse la pratiquait avec une régularité invariable. Titien disposait ses couleurs en larges masses, parmi lesquelles rayonnent des teintes éclatantes. Paul Véronèse pratique une méthode absolument contraire : il détaille, subdivise sa couleur; chaque objet, chaque fragment d'objet a la sienne, qui fixe l'attention. Toutes ses toiles, en conséquence, ont une grande variété d'aspect, sans tomber dans le papillotage, l'harmonie de l'ensemble étant maintenue par le plus savant équilibre.

Aux observations précédentes, si honorables pour Paul Véronèse, il faut en joindre une autre, qui augmentera l'estime due à son talent. Il a employé, sans le savoir, de très mauvaises substances colorantes, dont les unes se sont altérées, viciées entièrement, comme le prouvent ses ciels devenus noirs, dont les autres ont perdu leur éclat, ont changé de nuance et de ton. Alors se sont formées sur ses tableaux des masses de couleurs louches, confuses, indistinctes, qu'il faut étudier en connaisseur, pour restituer à l'œuvre entière, ou à un fragment de l'œuvre, son aspect primitif.

Digitized by Google

On ne juge donc Cagliari avec exactitude, on n'apprécie toute l'étendue de son mérite et l'habileté de sa palette que dans les toiles demeurées intactes, comme le *Saint Antoine* de Milan, la *Vierge sur un piédestal*, du musée de Venise (1), et la *Sainte Madeleine parfumant les pieds du Sauveur*, qu'on admire à Turin (2).

Mais si la science profonde et l'harmonie calculée de Paul Véronèse semblaient parfois dominer l'esprit et le pinceau de Van Dyck, la couleur profonde, opulente et splendide, les grandes formes majestueuses de Vecelli l'attiraient en d'autres moments avec une force irrésistible. Son admiration oscillait entre ces deux génies variés, mais aussi puissants l'un que l'autre. Une œuvre du Titien paraît avoir spécialement influencé Van Dyck : c'est la Madone de la famille Pesaro, dans l'église *de' Frari*, à Venise, demandée au maître en 1519, par l'évêque Jacques Pesaro, qu'on voit couché non loin de là sur son monument funèbre. Marie, assise sur un trône, se penche vers la droite pour regarder le dignitaire de l'Église, agenouillé devant elle. Sa tête magnifique, aux cheveux sombres, au galbe puissant, au nez vénitien, est coiffée d'un immense linge blanc, qui tombe sur ses épaules, sur la saignée de son bras, descend jusqu'à ses genoux et plus bas encore. Une robe pourpre, non moins volumineuse, entoure la Mère divine, qui serait une très grande femme, une femme démesurée même, si elle se levait. Elle offre au spectateur l'image de la grâce et de la dignité unies à la force. Sur sa cuisse gauche, elle tient l'enfant Jésus debout, entièrement nu, qui joue avec une partie de son voile. Il lève son pied gauche dans une humeur joviale, et semble

(1) Au-dessous de la Vierge, sur les marches, sont rangés Saint Joseph et Saint Jean-Baptiste, sur le sol les trois personnages canonisés sainte Justine, saint François et saint Jérôme. Le groupe a la forme d'un triangle allongé, comme celui du précédent ouvrage. N. 519.

(2) N. 234.

Digitized by Google

badiner avec saint François qui le regarde. C'est aussi un robuste enfant, bien digne de sa mère. Au-dessous d'eux se groupent d'autres personnages, dont nous n'avons point à nous occuper pour le moment. Par son type, par son attitude, par ses proportions, cette Vierge élégante et puissante fait songer à plusieurs madones de Van Dyck. Elle a évidemment séduit, exalté son imagination.

Jamais la palette du Titien n'a été plus brillante et plus heureuse. Le ciel d'un bleu tendre, où flottent quelques nuages d'or, les colonnes de marbre gris, la robe pourpre de la Vierge et le bord de son manteau bleu qu'on aperçoit, l'immense voile opaque où s'arrête la lumière et qui forme la partie la plus éclairée de l'image, la belle tête de la Galiléenne, les chairs moelleuses et ambrées du Messie composent un ensemble merveilleux, qu'on ne se lasse point de contempler et d'admirer.

Les hommes épris de la littérature ont des volumes favoris, auxquels ils reviennent sans cesse, des poèmes qui agissent sur eux comme une musique et leur inspirent telle ou telle disposition morale; les artistes, les connaisseurs en peinture trouvent de même des tableaux qui correspondent de tout point à leur idéal, qui les ravissent comme une mélodie peinte, comme un songe colorié : il leur suffit d'y jeter un coup d'œil pour éprouver une émotion délicieuse, pour oublier dans une rêverie intime les déceptions et les tracas de la vie journalière. Et la vision magique l'emporte sur les descriptions du poète par une plus grande réalité : elle est là, fixe et positive, offrant au regard son charme et sa splendeur, ne demandant aucun effort personnel, prodiguant aux initiés, comme une source généreuse, toutes les voluptés de l'esprit, tous les enchantements de l'imagination. Je me figure que le tableau de l'église *de'Frari* captivait de cette manière Antoine van Dyck, le retenait de longues heures sous ses hautes

Digitized by Google

voûtes, dans le silence profond de Venise. Et le souvenir de ces heures fécondes l'inspira toujours. Il en conserva le goût des femmes de haute taille, qui trônent comme des reines dans un grand nombre de ses tableaux et qui d'ailleurs plaisent naturellement aux petits hommes, par suite d'une cause finale.

Non seulement le peintre d'Anvers copia en entier quelques grandes pages des maîtres vénitiens, non seulement il esquissa sur toile ou sur carton les plus belles têtes, les fragments les plus remarquables d'autres ouvrages, mais il acheta dès ce moment toutes les productions originales qu'il put acquérir, et ils les emporta en Belgique avec ses copies, lorsqu'il retourna sur les bords de l'Escaut. Nous savons par l'Anonyme qu'il n'étudia pas moins soigneusement, à Venise et ailleurs, les toiles du Corrège, pour s'assimiler autant que possible la grâce de ses contours et de ses reliefs, la suavité de ses expressions et de sa couleur. Et de riches citadins lui demandant leur portrait, force lui fut de leur complaire.

Étudier, copier, chercher à perfectionner son talent, assouplir sa main, ennoblir son style, est un effort qui n'a rien d'extraordinaire, que font tous les débutants. Et la plupart des novices sont fiers, quand ils approchent du modèle, quand ils réfléchissent dans leur œuvre quelques-unes de ses qualités, même très affaiblies. Van Dyck avait une plus haute ambition. Il ne voulait pas marcher à la suite des hommes supérieurs. Il observait, analysait leur talent et leur manière avec la pensée hardie de se mettre à leur niveau, d'engager contre eux une lutte directe. Ce n'était pas comme un disciple qu'il entrait dans leur atelier, mais comme un rival. Aucun homme n'a possédé au même point la théorie et la pratique de la peinture. Il a été unique, sans pareil, sans analogue dans son genre, le plus profond calculateur du pinceau. La souplesse de sa main correspondait à la pénétration de

Digitized by Google

son esprit. Les plus grands artistes ont une manière, un champ de course, un terrain où s'exerce leur force. Van Dyck a eu toutes les manières, a lutté contre tous les maîtres et les a tous égalés : il a provoqué en champ clos, dans un tournoi épique, Rubens, Henri van Balen, Titien, Paul Véronèse, Caravage, Antoine Mor, Rembrandt, peut-être Corrège et d'autres encore, et nul ne l'a désarçonné. On peut même dire qu'il a obtenu quelques avantages sur chacun de ses antagonistes. Après avoir scruté, analysé leurs systèmes, il s'en est emparé, les a pratiqués avec une puissance inouïe, en ajoutant à leurs qualités suprêmes un dernier mérite, une grâce et une noblesse idéale qui complètent leur style. Ce maître aux ressources infinies achevait leur talent, couronnait leur facture, leur dessin, leur couleur, de sa poésie et de sa distinction. Tout homme expérimenté reconnaît la source d'où le flot est sorti, mais reconnaît en même temps que l'interprète universel l'a épuré, qu'il court, lumineux et diaphane, sur un sable d'or, à travers une région enchantée. Van Dyck est le magicien de l'idéal. Il avait le regard si clairvoyant, la main si sûre, qu'en appliquant les principes de ses rivaux, il les fait mieux comprendre.

L'Investigateur anonyme a discerné quelques-uns de ses avantages sur ses compétiteurs. « Le dessin de Van Dyck est savant, judicieux et habituellement plus fin, dit-il, plus svelte, plus agréable que celui de Rubens.

« Van Dyck l'emporte sur Titien par la science du coloris prise dans son ensemble. Le Titien, trop attentif à rendre la couleur locale de chaque objet, s'est appesanti sur les détails, a affaibli son exécution ou sa touche, et a très souvent sacrifié l'effet de l'ensemble à la vérité des parties. Au contraire, Van Dyck envisageait les choses plus en grand, et la couleur de chaque partie était coordonnée à l'effet général, traitée en conséquence. Il tenait moins à

Digitized by Google

rendre la couleur séduisante de près, pour qu'elle fût plus vraie et plus séduisante de loin. Et si Titien était habile dans le clair-obscur, Van Dyck l'éclipsait de beaucoup à cet égard. »

En peignant le tableau de Saventhem, le jeune artiste avait battu son premier maître, Henri van Balen.

Dans les toiles, maintenant exposées à Madrid, dont il fit présent à Rubens avant son départ pour Gênes, il dut appliquer le style de son second maître, avec un sentiment de compétition bien légitime, que beaucoup d'autres tableaux ont manifesté depuis.

Dans le *Saint Martin* de Windsor, il avait choisi pour adversaire Michel-Ange de Caravage.

Sur une toile de la galerie de Milan, il s'est mesuré avec Paul Véronèse. Cette toile figure la Vierge tenant l'enfant Jésus et l'inclinant vers saint Antoine de Padoue, qui l'adore. La composition est très simple. Assise sur des nuées qui rasent la terre de leur dernier flot, la mère divine porte cette robe amarante clair et ce manteau bleu, que l'artiste aimait tant à draper ensemble, comme Titien l'avait fait avant lui. Le linge blanc, qui entoure le petit Emmanuel du côté opposé au spectateur, complète le groupe chromatique. Un grand froc brun clair enveloppe complètement saint Antoine. Sous les pieds de la Vierge, on aperçoit un livre ouvert, un gros volume que l'apôtre a laissé tomber. Un paysage vague, où flottent de légères teintes lumineuses, compose le fond.

Voilà le sujet tout entier. C'est peu de chose; mais comment exprimer le charme et le mérite de l'exécution? L'œuvre se classe, au premier coup d'œil, parmi les compositions religieuses les plus parfaites de Van Dyck, à l'époque où l'indignation et la pitié ne lui serraient pas le cœur, n'amassaient point comme un orage sur ses toiles. Coiffée d'un voile qui a presque la même

Digitized by Google

couleur que ses cheveux châtains, la Vierge s'incline légèrement, avec une dignité calme, avec une élégance aristocratique du plus beau caractère. Il y a de la noblesse jusque dans la manière dont elle porte le Messie, car les gestes des personnes d'élite ont une distinction et un charme, comme leurs attitudes.

Le Fils de l'homme, penché vers saint Antoine, lui caresse la joue de la main gauche en souriant. Agenouillé, profondément ému, concentré en lui-même, dans un état d'extase qui n'arrive point jusqu'au fanatisme espagnol, le moine franciscain est l'image de la piété la plus sincère. Tout son visage semble un acte de foi, et ses deux mains croisées sur sa poitrine correspondent au sentiment qui passionne sa figure.

Comme travail de coloriste, c'est une œuvre prodigieuse, un pastiche de génie, où le système de Paul Véronèse s'épanouit avec une force et une splendeur, qui eussent frappé d'étonnement le maître lui-même. L'ensemble de la toile et ses diverses parties ont une suavité incomparable. Sur tous les points, il y a juste la dose d'éclat nécessaire pour obtenir l'harmonie sans efforts et sans sacrifices, sans obscurcir les fonds et les transitions : un savant calcul de forces et d'équilibre a produit ce résultat que les couleurs paraissent avoir fraternisé d'elles-mêmes. C'est comme une mélodie naturelle, un chant d'oiseau, où l'intervention de l'homme a été inutile.

La même collection renferme huit tableaux de Paul Véronèse. L'un d'eux surtout, qui représente saint Antoine abbé, assis dans une niche, le pape Corneille, saint Cyprien, un page et un diacre, groupés au-dessous de lui, est une merveille de science, d'éclat et d'harmonie, que rehausse le plus noble caractère. Nous l'avons mentionné plus haut. Non moins admirable est une œuvre analogue du musée de Venise (n° 519), où les personnages sont également disposés en forme de triangle, la Vierge occupant le

Digitized by Google

sommet, saint Joseph et saint Jean-Baptiste la zone moyenne, sainte Justine, saint François et saint Jérôme l'étage inférieur. Eh bien ! ces toiles radieuses, ces pages de premier ordre, sont loin d'éclipser le poème rival du peintre flamand, exécuté avec le projet formel de tenir en échec le maître vénitien. Je dirai mieux, si étrange que puisse paraître cette opinion : le tableau de Van Dyck est plus fin, plus distingué, plus exquis et plus suave. Pour peu qu'on en doute, quelques jours de voyage permettront de vérifier mon assertion.

Après la passe d'armes avec Cagliari, nous allons assister à une lutte ouverte contre le Titien. Un tableau du musée de Turin nous montre Van Dyck essayant de battre Vecelli dans son propre domaine (nº 485). A droite, près d'une colonne, la Vierge, assise dans un fauteuil, tient sur l'extrémité de ses genoux le Christ enfant, qui se penche vers le petit saint Jean-Baptiste et que sa mère retient à l'aide d'un linge blanc, qu'elle a passé autour de lui. Son visage est égayé par le demi-sourire des enfants joyeux et bien portants ; comme s'il voulait jouer, il tend ses deux mains vers son compagnon, pour lui toucher la tête. Son joli corps presque nu, son expression naïve sont la vérité même. Les deux mains croisées sur la poitrine, son futur annonciateur le regarde avec une émotion profonde, que Murillo n'eût pas mieux exprimée : il y a dans son œil une vénération et un amour immenses. Saint Joseph, debout, se penche vers les enfants ; sainte Anne, placée entre lui et la Galiléenne, appuie sa main sur le dos du petit saint Jean-Baptiste, qu'elle semble recommander à sa fille ; et elle regarde l'élue du Seigneur avec une tendresse profonde, avec une admiration maternelle. Mais ce qui frappe surtout, ce qui domine tout, c'est la Vierge. Quelle apparition divine ! le génie même de la peinture ne pourrait imaginer un plus beau visage, des

Digitized by Google

traits plus purement dessinés, un air plus noble et plus réfléchi. C'est une femme supérieure en même temps qu'une femme ravissante. Pour surveiller le jeune Rédempteur, elle tient baissé son grand œil noir : si elle levait ses paupières, si elle tournait ses regards vers le spectateur, ce serait une vision adorable. Jamais tant de dignité n'a rehaussé tant de beauté. Les madones de Raphaël sont d'humbles villageoises auprès de cette noble créature, auprès de cette grande dame, qui pourrait être une héroïne aussi bien qu'une Juliette idolâtrée. Sur ses cheveux bruns, elle porte le voile d'une couleur presque pareille, dont Van Dyck savait si bien tirer parti. Et cette bouche d'une délicatesse, d'une sensibilité merveilleuses, dont les lèvres semblent prêtes à frémir, et ce beau nez vénitien, d'une pureté de forme admirable ! Elle pense, elle rêve : à quoi songe-t-elle? Aux prédictions lugubres qui menacent son fils? Aux égarements et au salut de l'espèce humaine? Il y a tout un monde d'idées graves sous ce front charmant, sur ces traits presque mélancoliques.

L'œuvre entière a le haut style, la beauté, la richesse de couleurs et de nuances, qui rayonnent dans les grandes pages du Titien et quelque chose de plus. La robe pourpre de la Vierge brille d'un éclat particulier, que Vecelli même n'obtenait point; le manteau bleu est aussi d'un ton plus vif et plus heureux. Dans l'ensemble de la toile règnent une harmonie et une force de pinceau incomparables. Le petit Jésus forme, avec le linge blanc qui sert à le retenir, le centre lumineux du tableau, et tous les tons, tous les effets de clair-obscur se groupent alentour. Ce sont les combinaisons du Titien, ses masses imposantes de couleurs, ses transitions fortes, ses ombres intenses et la beauté merveilleuse de ses teintes; mais tout cela est épuré, approfondi, porté à sa perfection, idéalisé encore.

Le goût particulier de Van Dyck, l'influence de son maître et

Digitized by Google

l'influence de l'Italie se sont combinés dans un magnifique ouvrage, qui ornait autrefois, à Gênes, le palais Brignole, que possède maintenant la duchesse de Galliera et que tout le monde a pu voir à l'exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains. Il a pour sujet le *Denier de César*, motif très simple, fécondé par la haute inspiration de l'artiste. Qui pourrait imaginer un type plus divin que celui du Christ, avec ses cheveux sombres, ses épais sourcils, sa barbe foncée, pleine de ténèbres pour ainsi dire, son œil étincelant et sa riche carnation ? C'est un héros de forte race, chez lequel la puissance n'exclut pas l'élégance, un Dieu sain, robuste et splendide. Et tout en lui, sous le rapport de la couleur aussi bien que de la forme, est si profondément original, si extraordinaire, si imprévu, que cette figure rayonnante et majestueuse donne vraiment l'idée d'un être supérieur. Ses belles mains semblent faites pour commander et pour bénir. Jésus lève la droite, dans l'attitude d'un homme qui explique : la gauche retient son manteau, dont l'étoffe a cette couleur lilas sombre, que Van Dyck semble avoir, par moments, préférée à toutes les autres ; une tunique amarante drape le corps. Le vigoureux saint Pierre, qui montre dans sa main une pièce d'argent au Libérateur, nous apparaît aussi comme un athlète de la foi, un homme construit pour soutenir les luttes terribles, les dures épreuves de toutes les propagandes nouvelles. Il appartient à la forte lignée des colosses de Rubens, et Pierre-Paul lui-même n'aurait pas mieux peint ce robuste champion de l'Évangile. Par un caprice singulier de l'auteur, le publicain, homme brutal, mais non vulgaire, examine le Rédempteur à l'aide d'un verre grossissant. Le coloris a un éclat, une harmonie générale, une touche moelleuse et forte, que personne n'a éclipsés. Van Dyck n'étant pas un aïeul, un fondateur d'école, on hésite à écrire le mot *génie,* en caractérisant sa manière et jugeant ses tableaux ;

Digitized by Google

mais devant les toiles que nous venons de décrire, on se demande quel homme de génie pourrait faire mieux. Outre l'influence du Titien et de Pierre-Paul, on y observe une analogie manifeste avec les types, le dessin et le caractère de Pordenone.

L'école vénitienne a donc exercé sur le talent de Van Dyck une action prédominante, comme ses affinités avec l'art des Pays-Bas aurait pu le faire prévoir; mais cette action fut si rapide, si intense, qu'elle constitue un phénomène exceptionnel et peut-être unique. Le jeune peintre, comme nous le dirons tout à l'heure, ne séjourna pas plus de neuf ou dix mois au bord de l'Adriatique ; or, dans un laps de temps si court, il fit des progrès incalculables, subit une métamorphose immense. Nous l'avons vu à Gênes tâtonnant, cherchant sa voie : la même année, sous l'influence de Titien et de Paul Véronèse, dans la lumière dont ils l'enveloppent, il exécute des chefs-d'œuvre. Et il a si bien étudié, analysé la manière, le style, les procédés de ces grands maîtres, qu'il ose tenter contre eux une lutte chevaleresque ! Où trouver un autre exemple d'un développement si rapide, si vaste, si colossal, pour tout dire en un mot ? Les naturalistes parlent d'une plante merveilleuse,

Qui grandit de vingt pieds dans un coup de tonnerre.

Le talent de Van Dyck eut, au bord des lagunes, un aussi prodigieux élan de croissance. Il arrivait incertain, sans direction fixe, sans expérience suffisante, bien jeune encore, n'ayant pas de barbe au menton, et ce novice de vingt-trois ans montrait tout à coup la force d'un héros, plantait sa tente à l'extrémité de la lice, arborait son pavillon et, comme les tenants des anciens tournois, proclamait à voix haute, qu'il attendait de pied ferme tous les champions qui voudraient se mesurer contre lui, et irait lui-même chercher des antagonistes, si personne ne se présentait.

Digitized by Google

CHAPITRE IX

SÉJOUR A MANTOUE ET A ROME

Cependant on regrettait à Rome d'avoir laissé partir Van Dyck, et des personnages importants le pressaient d'y revenir. L'artiste anversois reprit donc le chemin de la ville éternelle. Mais il fit un assez long circuit, pour aller voir la célèbre galerie de Mantoue. Vincent de Gonzague, l'amateur imbécile qui avait persécuté Rubens de son apparente protection, qui avait failli mutiler ou atrophier son génie, dormait dans les caveaux de ses aïeux. Son fils, le prince Ferdinand, régnait à sa place, et paraît avoir eu plus de goût que lui. Du moins accueillit-il avec empressement l'élève de Pierre-Paul : il le retint à sa cour, lui demanda son portrait, dont il admira la belle facture, et lui mit au cou une chaîne d'or, à laquelle pendait une médaille où était gravée son effigie. Les splendides tableaux réunis dans son palais, qui devaient bientôt passer en Angleterre, furent d'ailleurs pour Van Dyck un précieux objet d'études.

Enfin, au commencement de l'année 1623, il rentra dans la ville des Papes. Moins préoccupé des œuvres d'autrui pendant ce nouveau séjour, et ayant déjà, selon toute apparence, acquis

Digitized by Google

une assez grande renommée de portraitiste, il fut sollicité par les amateurs. Le cardinal Bentivoglio, qui avait été nonce de Paul V en Flandre et avait conçu pour les habitants une vive affection, le logea dans son palais, suivant une habitude de l'époque. C'était un homme d'une intelligence peu commune, un historien et un observateur, comme l'attestent ses différents ouvrages, mais spécialement le livre qui a pour titre : *Relazione delle Provincie unite di Fiandra.* Il venait d'être nommé cardinal en 1621, l'année même où Van Dyck arriva en Italie. Le prélat lui fit exécuter coup sur coup deux portraits de sa personne, l'un en pied, l'autre en buste. La grande image se trouve maintenant au palais Pitti, à Florence, ce qui permet de l'étudier à loisir.

Le cardinal est représenté assis, vu de trois quarts, vêtu de la pourpre romaine et d'un rochet blanc en dentelle, devant une table où des fleurs s'épanouissent dans un vase, où sont disséminés des papiers. Il regarde vers la gauche et tient sur ses genoux une grande lettre ouverte, qui a plutôt l'air d'un acte officiel que d'une épître. Derrière lui se dessine une colonnade, à laquelle est drapée, dans l'angle supérieur de droite, une splendide étoffe amarante. Un tapis somptueux couvre le sol. On va voir que ces détails ont ici une grande importance.

Gui Bentivoglio a la tête nue, de sorte qu'on peut examiner sans obstacle son grand front chauve, d'une assez belle forme. L'œil est intelligent et réfléchi, le nez peu saillant, la mâchoire assez forte. La largeur du crâne et le galbe effilé du visage composent un véritable triangle allongé, dont le menton dessine l'angle aigu. L'expression et l'attitude sont pleines de dignité. Cette figure osseuse, aux lignes tourmentées, peu agréables, ne favorisait guère l'artiste ; mais, en considérant son œuvre, on ne cherchait pas la beauté du modèle, on cherchait l'exactitude de la reproduction, et elle était parfaite.

Digitized by Google

L'image eut un succès d'enthousiasme, qui ne tenait pas seulement au mérite de l'exécution. Il y avait là un système particulier de mise en scène qu'on n'avait guère pratiqué auparavant, ou qu'on n'avait pas pratiqué du tout. Ce n'était plus le sévère isolement du personnage, auquel Giorgione et Titien avaient habitué le public; avec ces grands peintres, le fond se trouvait annulé. Dans l'effigie du cardinal, les accessoires tiennent leur place et ont une grande importance. La coquetterie de l'arrangement séduisait, et la beauté, la vivacité de la couleur achevaient de conquérir les approbations. Un peu obscurcie par le temps et les ardeurs du soleil italien, cette toile n'en est pas moins restée un des meilleurs tableaux de Van Dyck. Placée juste au-dessus du portrait de Louis Cornaro, par Titien, en face d'un autre portrait par le même artiste (personnage inconnu), il soutient sans aucun préjudice ce redoutable voisinage et garde, à côté du mérite de la facture, la richesse du décor.

La seconde image du prélat le montrait en buste, dans un médaillon ovale. Qu'est-elle devenue? Je l'ignore, mais la gravure par Jean Morin porte cette inscription : *Ant. van Dyck pinxit ann.* 1623 (1).

Le cardinal fit en outre exécuter au peintre flamand un petit tableau du Sauveur sur la croix, la face tournée vers le ciel et rendant le dernier soupir (2).

La sensation produite par le grand portrait de Bentivoglio fut un coup de fortune pour Van Dyck. Tous les prélats, tous les amateurs et les riches étrangers, qui habitaient Rome, formèrent

(1) Le portrait du palais Pitti a été gravé par Meissens et Picchianti.

(2) « Dipinse per lo medesimo Cardinale un Crocifisso sopra una tela di quattro palmi, con la testa elevata e spirante. » BELLORI, *le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, p. 255. Une note que j'ai trouvée, je ne sais où, contient un renseignement qui serait très précieux, si l'exactitude en était confirmée : « L'*Ascension* et l'*Adoration des Mages*, par le grand élève de Rubens, que l'on voit au palais de Monte-Cavallo, datent également de cette époque. »

Digitized by Google

le projet de poser devant un coloriste si bien doué par la nature, expérimenté comme un vieux maître à un âge où les hommes du plus grand talent terminent à peine leur noviciat. En tête de ces personnages, ouvrant, pour ainsi dire, le cortège, se trouvait le cardinal Maffeo Barberini, parvenu alors bien près du Saint-Siège, car il obtint la tiare cette année même et prit le nom d'Urbain VIII en montant sur le trône pontifical. L'œuvre fut si bien exécutée, l'image parut si vivante, que le murmure des éloges redoubla. Un seigneur anglais, George Gage, occupa ensuite le pinceau de Van Dyck, et le succès alla croissant, comme la lumière matinale. L'insulaire et l'artiste éprouvèrent l'un pour l'autre une vive sympathie, car ils entretinrent, à partir de ce moment, des relations qui ne cessèrent point; l'artiste dédia plus tard à son admirateur et ami la splendide estampe de Lucas Vorsterman, où se trouve gravé un de ses plus beaux tableaux, le *Christ descendu de croix* que possède le Louvre. On lit en effet au bas de la planche une inscription latine, dont voici la traduction :

Au très illustre seigneur anglais George Gage, Antoine van Dyck dédie et consacre avec joie cette estampe, comme un souvenir perpétuel de leur liaison amicale dans la ville des Papes (1).

Van Dyck devait connaître George Gage de longue date, ou avoir beaucoup entendu parler de lui. Dès l'année 1616, Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre dans les Provinces-Unies, l'avait employé, avec un certain Toby Matthew, à une singulière négociation : il voulait échanger un collier de diamants, dont lady Carleton était lasse, contre certaines peintures de Rubens. J'ai raconté ailleurs toute cette affaire, qui dura longtemps et

(1) Perillustri apud Anglos D. Georgio Gagi mutuæ consuetudinis olim in Urbe contractæ nunc perpetuum ejusdem argumentum L. M. D. C. Q. Ant. van Dyck.

Digitized by Google

donna lieu à une seconde transaction (1) : en 1620, le commerce de lettres occasionné par celle-ci n'était pas encore terminé. L'élève de Rubens, en conséquence, avait entendu souvent parler de George Gage dans l'hôtel de son maître, où il demeurait, et il avait dû le voir plusieurs fois, comme le prouve une lettre de John Wolley à lord Carleton, concernant une peinture qui avait besoin d'être restaurée : « M. George m'a promis que, quand il irait à Anvers, ce qui aura lieu très prochainement, car il est maintenant remis de son indisposition, il rendra visite à M. Rubens, sur lequel personne n'a plus d'influence, et il agira de manière à ce que Votre Seigneurie soit satisfaite (2). » Au mois d'octobre 1622, le secrétaire d'ambassade avait été expédié vers le pape Grégoire XV, pour obtenir une dispense nécessaire au mariage alors projeté entre le prince de Galles et la seconde fille du roi d'Espagne Philippe III. Il était donc arrivé dans la Péninsule presque en même temps que le peintre.

Après le délégué britannique, posa devant le jeune maître un aventureux personnage, né aussi dans les Trois-Royaumes, mais domicilié en Perse. Il avait épousé, non sans quelque opposition, une parente du grand Sophi, très vive, très aimable, au teint sombre, aux yeux éclatants. Notre artiste les peignit tous les deux en costume oriental. Le mari était alors ambassadeur du roi de Perse, le schah Abbas, auprès de Grégoire XV, et avait en outre la mission de parcourir l'Europe, pour engager les princes chrétiens à le seconder dans sa lutte contre les Turcs. Ces deux toiles ornent maintenant le château de Petworth en Angleterre.

Ainsi le pouvoir occulte du destin poussait peu à peu notre

(1) *Histoire de la Peinture flamande* (seconde édition), t. VII, p. 135. — *Rubens et l'École d'Anvers* (4e édition), p. 268.
(2) Sainsbury, *Original Papers relating to Rubens*, p. 50.

Digitized by Google

artiste vers le genre de peinture, où il devait acquérir la plus brillante renommée. Comme c'était un poète, il ne traitait pas avec un moindre talent les données historiques, mais la vanité des amateurs qui le sollicitaient, leur désir de se voir idéalisés sur la toile, de pouvoir s'admirer eux-mêmes pendant de longues heures, sans témoins, au fond de leur domicile, accapara insensiblement son pinceau. Avant de continuer sa biographie, nous devons donc analyser sa manière de reproduire le modèle vivant, expliquer le mystérieux travail de son esprit et de sa main, dont personne n'a même cherché à se rendre compte.

Il ne suffit pas de dire que Van Dyck était un grand portraitiste : c'est une assertion banale, qui n'apprend rien et ne signifie pas grand'chose : un regard jeté sur une de ses belles images d'après nature constate le fait : ils vivent, ces hommes majestueux, ces femmes délicates, emportés depuis deux siècles et plus dans l'éternelle ronde des morts ! Mais ils ne vivent pas uniquement de leur vie personnelle. La dignité de physionomie et d'attitude, la noblesse d'expression et de regard, que nous admirons en eux, où pense-t-on qu'elles prenaient leur source? Elles émanaient du peintre lui-même, elles étaient une manifestation poétique de ses sentiments et de son caractère. Ces princes, ces ducs, ces comtes, ces grandes dames, ces jeunes héritières d'une si haute distinction, nous apparaissent comme son image intellectuelle, le reflet de sa pensée, les enfants de son inspiration, les fils et les filles de son génie, une postérité immortelle. Van Dyck a uni, dans une alliance intime, l'esprit d'observation nécessaire pour reproduire un être vivant au lyrisme des poètes les plus subjectifs. La nature lui fournissait des lignes, des formes, des couleurs : il lui donnait son âme. Tous les personnages qui posaient devant lui se transformaient, s'idéalisaient dans son rêve. La foule stupide des Hébreux avait cru railler le Sauveur, en écrivant

Digitized by Google

au-dessus de sa tête : « Jésus de Nazareth, roi des Juifs. » Mais ce n'était ni une hyperbole ni une raillerie : c'était l'expression d'un fait. Le Galiléen était réellement le roi des Juifs, et il a étendu sa domination bien au delà de cette tribu perverse ; il a conquis l'empire romain, il en a dépassé les limites ; il règne maintenant sur l'Europe entière, sur l'Amérique, sur tout le monde occidental, par la noblesse de ses principes et la générosité de son cœur. De même Rubens, de même Van Dyck, de même Rembrandt étaient des princes, que la nature avait sacrés de ses mains toutes-puissantes. Ils le savaient, ils le sentaient, et quelquefois exprimaient leur conviction dans la langue mystérieuse de la peinture. Né avec les goûts, la délicatesse et la fierté d'un souverain, Antoine imposait son élégance, sa dignité, ses manières aristocratiques à tous ses modèles, se créait, pour ainsi dire, une cour de ministres, de chambellans, de généraux, de seigneurs, de nobles dames, de ravissantes et altières demoiselles, qui l'ont suivi dans la postérité, qui lui forment à travers le temps un splendide cortège.

Malgré ses brillantes ressources d'esprit et de main, il n'aurait pu produire ce résultat sans une qualité essentielle et toute morale, je veux dire une extrême bienveillance, une sociabilité patiente, douce, presque évangélique. Il faut de la charité (le mot n'est pas trop fort) pour s'intéresser vivement aux personnages de toute espèce, qui conçoivent l'idée ambitieuse de faire reproduire leurs traits. Quelle foule bariolée ! Que de visages hétéroclites, de laideurs communes ou repoussantes ! Que de vices percent à travers le masque humain, en vulgarisent les lignes, en abaissent le caractère ! Force est donc d'examiner beaucoup de modèles avec une indulgence magnanime, avec une poétique générosité, pour leur communiquer un peu de cette noblesse idéale, de cette grâce magnétique, de cette élégance suprême, qui font rêver

Digitized by Google

l'homme délicat et le penseur devant les toiles de Van Dyck. Un simple physionomiste, tel que François Hals, plutôt goguenard que sentimental, comme le prouve son admirable portrait du musée d'Amsterdam, peint par lui-même, se contente de saisir l'expression réelle du personnage, qu'elle soit distinguée ou triviale, ingrate ou avenante, honnête ou dépravée. Peut-être même ne lui déplaît-il pas de tomber dans la satire et le comique. Mais le peintre de Charles Ier, quelle race d'élite son imagination évoque à nos yeux! Il leur communique, il leur prodigue un charme idéal, qui les transfigure, qui les enveloppe d'une suave lumière et d'une ombre imposante. Ce sont des héros, des princes, des seigneurs, de nobles châtelaines et de grandes dames, même quand la fortune ne leur avait point accordé de blason : s'il y avait moyen de les animer, de les faire sortir de la toile, ils pourraient servir d'acteurs à Shakespeare, entrer comme ils sont dans un drame et même dans une tragédie classique. Leur gravité, leur dignité font naître un sentiment de respect, et, comme le remarque très bien Hazlitt, il serait presque impossible, devant ces nobles témoins, de commettre une action inconvenante. Une bienveillance inaltérable, une mansuétude chrétienne secondait, en conséquence, l'imagination du grand peintre, et dès qu'un individu posait devant lui, sa pensée l'embellissait, le purifiait, le dégageait des platitudes et des misères de la réalité.

Une autre preuve de son indulgence affectueuse, et une preuve décisive, ce sont les effigies de ses rivaux, les peintres contemporains qui lui disputaient l'admiration publique. Pour ces adversaires courtois, pour ces émules ambitieux, il n'avait que de la clémence et de la tendresse. Employant le pinceau ou la pointe, quelquefois même les deux moyens d'exécution, il les reproduisait avec une bienveillance magnanime, avec les soins minutieux d'un attachement réel. Ils auraient tous été ses proches parents, qu'il

Digitized by Google

n'aurait pas étudié leurs traits, scruté leur physionomie d'un œil plus patient, ne les aurait pas copiés d'une main plus attentive. Aussi presque tous ses portraits d'artistes sont-ils des chefs-d'œuvre, qui ne témoignent pas moins en faveur de ses qualités morales que de son talent. Sa conscience a illuminé, pour ainsi dire, les images d'un pur rayon. L'élève préféré de Rubens avait, comme son maître, une grandeur d'âme qui l'élevait au-dessus de tous les sentiments mesquins, de toutes les vaniteuses inquiétudes, par lesquelles les hommes secondaires trahissent leur infériorité.

Chose singulière cependant, et aussi très heureuse, cette idéalisation universelle des personnages sous la main de Van Dyck n'était pas une flatterie, une complaisante imposture. Elle ne l'empêchait pas de discerner, de reproduire le vrai caractère des individus. La nature lui avait donné un talent de physionomiste extraordinaire : il saisissait au premier coup d'œil, par un acte d'intuition, les goûts et les penchants, les qualités bonnes ou mauvaises de ses modèles; et il ne songeait point à les voiler, à en modifier, atténuer ou déguiser les signes extérieurs. Aucun artiste ne s'est mieux rendu compte des diversités infinies de la nature humaine. Et avec une droiture presque sans exemple, avec une probité naïve, son pinceau retraçait fidèlement ce que son esprit découvrait. Il en existe au musée de Turin une preuve terrible et magnifique. C'est un portrait de l'archiduchesse Isabelle. Van Dyck l'a peinte exactement comme il l'a vue, ce que n'aurait pas fait le subtil Rubens, né diplomate et courtisan. La facture est splendide, l'expression morale est affreuse. La dévote sanguinaire, la petite-fille de Charles IX, a exactement la tête d'un oiseau de proie, le nez en forme de bec, la bouche en forme de rictus, de grands yeux noirs sinistres et féroces, de lourdes paupières, comme un aigle ou un condor. La mantille noire, par-dessus ce

Digitized by Google

visage lugubre, produit l'effet d'un plumage sombre. La robe aussi est noire; seulement une guimpe blanche couvre le haut de la poitrine, imite le collier des vautours, jette un peu de lumière dans ces masses obscures. La princesse a les mains croisées devant elle (mains aussi habilement exécutées que la figure) et tient un bout de sa mantille. Pour fond, un pilastre et une grande draperie de brocart d'or. Malgré la couleur uniforme du vêtement, on aperçoit tous les plis, tous les miroitements de l'étoffe. C'est une œuvre admirable, le meilleur, le plus beau portrait de l'archiduchesse qui existe; mais la sinistre créature a l'air d'une apparition. Le type conviendrait à lady Macbeth, cherchant, au milieu d'une nuit tragique, à laver le sang qui tache ses mains. Nul doute que cette image ne fût d'une complète ressemblance; autrement la princesse aurait pu y voir un acte d'accusation, une satire, un implacable anathème.

Dans un portrait aussi exact, on pourrait me demander où est la note idéale, le côté poétique. Évidemment l'artiste n'a pas embelli son modèle. Non, il ne l'a pas embelli, mais son imagination puissante l'a reproduit, avec une force merveilleuse, par le côté le plus frappant, a tiré de cette organisation tout le drame qu'elle renfermait. L'idéalisation sur cette toile est dans la mise en scène, dans l'horreur, dans l'expression du mal, comme sur un théâtre où le poète s'ingénie à étaler devant le public l'infamie des scélérats.

Les portraits de Rubens par Van Dyck sont une autre preuve non moins curieuse, bien que toute différente, du talent avec lequel le grand effigiateur saisissait les caractères, pénétrait au fond des intelligences et des consciences. Pierre-Paul lui-même ne s'est jamais si bien retracé. Quand il peignait sa propre image, il posait toujours en grand seigneur ou en homme perspicace, en déchiffreur d'énigmes; il se donnait une attitude, une mine aris-

Digitized by Google

tocratiques, ou semblait examiner le spectateur avec l'air mystérieux et avisé d'un diplomate. Il y avait toujours un effort considérable de mise en scène. Dans le portrait isolé de Rubens, que nous devons à Van Dyck, dans la double effigie où il s'est placé près de son maître, l'expression est bien différente, simple, délicate, affectueuse et bonne. C'est le type d'un homme doux et généreux, bienveillant et clément. Son regard semble vous interroger, pour vous demander si vous avez des peines ou si vous voulez devenir son ami. La manière même dont il incline la tête, avec ses cheveux en désordre, et appuie la main sur sa poitrine, a quelque chose d'affable et de sympathique. Et l'on se dit avec conviction, avec joie, que ses perpétuels ménagements pour autrui, que son manque absolu d'animosité, de colère et de haine, n'étaient pas l'effet d'un calcul.

L'Amateur anonyme fait sur le talent de Van Dyck des réflexions très intéressantes, au point de vue technique et au point de vue moral.

« Il ne flattait jamais personne : la noble franchise qui régnait dans ses discours se retrouvait au bout de son pinceau. C'est ainsi que sous les traits de l'hypocrite il dévoilait en même temps une piété feinte et l'âme d'un scélérat. Aussi ne trouve-t-on dans ses effigies rien d'incomplet, de vague ou d'exagéré.

« Quand il avait à peindre une tête insignifiante, il savait faire passer sur le portrait l'inertie morale du personnage et donner à entendre que la lourdeur de la physionomie venait du modèle, et non de l'artiste.

« Il savait choisir en outre le maintien le plus convenable, le plus heureux et le plus expressif ; le mérite de ses attitudes n'est pas inférieur à celui des têtes. Et il les variait d'une façon admirable ; si on pouvait réunir tous ses portraits dans un même monument, on serait frappé, étonné, de la puissance de son

Digitized by Google

imagination, de la variété de ses poses. Il groupait aussi admirablement les personnages dans ses tableaux de famille. Ceux où Charles I[er], le comte Jean de Nassau, Endymion Porter, Lomellini, Pallavicini et d'autres encore sont entourés de leurs enfants, de divers parents, peuvent aller de pair avec ses plus beaux morceaux d'histoire.

« Ses portraits équestres sont des œuvres tout à fait exceptionnelles. Les personnages, d'aplomb sur leurs chevaux, ont un air de grandeur et une superbe tournure. L'animal est rendu avec une correction, une force, une vivacité extraordinaires. Van Dyck avait étudié assidûment l'espèce chevaline, et très peu d'hommes ont su la peindre comme lui. Nous pouvons dire que nul ne l'a surpassé dans la figure équestre.

« Jamais artiste n'a exécuté les mains avec autant de délicatesse et de vérité ; il les plaçait d'ailleurs d'une façon très habile, les coordonnait à l'ensemble de l'image pour produire l'effet le plus heureux. »

Les observations multiples qu'on vient de lire, paraissent avoir épuisé la matière : il semble que l'on connaisse pleinement le système d'exécution pratiqué par Van Dyck, lorsqu'il retraçait le modèle vivant. Eh bien, il y manque un trait essentiel : la variété extraordinaire des combinaisons de facture qu'il inventait. Pres que tous les artistes ont une manière spéciale et uniforme de procéder : ils ont trouvé une sorte d'agencement, certains effets de lumière, de pose et de costume, de lignes et de couleurs, de perspective et d'expression, qui les charment, qu'ils trouvent supérieurs à tous les autres et qu'ils reproduisent invariablement. Au premier coup d'œil, même de très loin, on reconnaît leur touche, leur façon de composer, leur goût et leurs artifices. Les paroles peuvent changer, l'air ne change pas. Le peintre des grands seigneurs, au contraire, inventait fréquemment de nou-

Digitized by Google

velles mélodies. Son imagination cherchait toujours ; pendant qu'il suivait une méthode, il en combinait une autre et, après avoir employé quelque temps un procédé pittoresque, il l'abandonnait, au moins pour le moment, et rajeunissait sa pratique par des moyens, des ressources, des expédients inattendus. Là encore il était le plus profond calculateur du pinceau. Jamais portraitiste n'a varié autant que lui son travail. L'expression *manière de Van Dyck* serait donc entièrement fausse. Van Dyck a eu un grand nombre de manières, qui prouvent l'étendue et la souplesse de son génie : on ne peut l'apprécier à sa juste valeur, quand on ne les connaît pas.

Il serait fastidieux de les analyser ici, l'une après l'autre, dans une étude abstraite. Je les expliquerai donc successivement, au fur et à mesure que des toiles d'élite m'en fourniront l'occasion. La première m'est offerte par une image peinte par lui dans la ville de Rome.

En même temps que Van Dyck se trouvait sur les bords du Tibre le fameux statuaire François Duquesnoy. Rubens ayant conseillé à Antoine d'aller le voir, il n'eut garde d'y manquer (1). Pierre-Paul avait de son talent l'opinion la plus haute et lui témoignait la plus vive affection. C'est à lui qu'est adressée la dernière lettre écrite par le grand homme, lettre mélancolique, pleine de lugubres pressentiments. Il y exalte le mérite du sculpteur. « Votre gloire et votre célébrité, mon cher ami, rejaillissent sur notre nation entière. Si mon âge et la goutte funeste qui me dévore ne me retenaient ici, je partirais à l'instant et irais admirer de mes propres yeux des choses si dignes d'admiration. Mais puisque je ne puis me procurer cette satisfaction, j'espère du moins avoir celle de vous revoir incessamment parmi

(1) *Immerzeel*, t. Ier, p. 204.

Digitized by Google

nous; et je ne doute pas que notre chère patrie ne se glorifie un jour des ouvrages dont vous l'aurez ornée. » Aussitôt que les deux artistes eurent fait connaissance, le peintre, suivant son habitude, exécuta le portrait de Duquesnoy : c'était, pour ainsi dire, sa carte de visite, dès qu'il entrait en relation avec une personne distinguée. L'œuvre existe encore : elle est même dans un remarquable état de conservation et appartient au roi des Belges Léopold II, le prince le plus aimé de l'Europe.

L'artiste est debout, drapé dans un grand manteau noir, et tient de la main gauche, à la hauteur de sa poitrine, une tête sculptée, une figure comique, semblable à un masque de théâtre. On le voit de trois quarts, jusqu'à mi-jambe. Il a un type frappant, distingué, mais son visage exprime la mélancolie et même la tristesse ; ses grands yeux aux sourcils touffus, qui regardent le spectateur, paraissent implorer sa compassion. Ses paupières lourdes et charnues, ses sourcils contractés, le désordre de ses cheveux qui couvrent en partie son front, ajoutent à ce douloureux caractère. On dirait un de ces personnages sur lesquels plane une sombre destinée, Hamlet, Œdipe, Rolla, le Giaour. C'est un bel homme cependant, avec un nez droit d'une forme sculpturale, une jolie bouche aux lèvres délicates, des moustaches élégantes et une impériale. La couleur foncée des cheveux rehausse par contraste la peau fine, blanche et soyeuse, qui révèle une nature d'élite. Né en 1594, Duquesnoy était alors âgé de vingt-neuf ans ; si jeune encore, avait-il eu déjà le temps de souffrir, de tomber dans la désolation ? Le beau portrait de Van Dyck répond affirmativement. Après des débuts assez faciles en Belgique, après avoir obtenu la protection de l'archiduc Albert, et avoir été envoyé par lui en Italie avec une pension, il avait trouvé à Rome un de ces ambitieux acharnés, qui considèrent tout rival comme un ennemi mortel, voudraient lui dérober la

Digitized by Google

clarté du jour et l'anéantir par le chagrin ou la famine. Bernin, réputé alors le premier sculpteur de l'Italie, s'efforçait d'accaparer tous les travaux et toute l'attention publique; il traitait de haut, avec dédain, et probablement aussi denigrait le jeune artiste venu des plaines du Nord; le mal qu'il ne faisait pas, la coterie de ses admirateurs le faisait par dévouement pour lui. Le pauvre François menait donc une assez triste existence, au fond de son atelier désert. Il avait en outre le malheur de ne pas suivre le goût du jour, de ne pas avoir adopté la manière prétentieuse, recherchée, qui était alors à la mode, de ne vouloir pour guides, pour instituteurs, que les grands maîtres et la nature. On en profitait, on détournait de lui avec soin le courant de la faveur publique. La pension que lui faisait l'archiduc Albert lui permettait au moins de poursuivre ses études; mais, le prince étant mort en 1621, il se trouva sans ressources au milieu d'une cabale opiniâtre. Il fut alors contraint d'accepter, pour vivre, toutes sortes de tâches vulgaires, de sculpter le bois et l'ivoire, d'orner des meubles précieux et des reliquaires. Il regarda comme une bonne fortune qu'un marchand flamand, établi à Rome, lui commandât une Vénus toute nue, accompagnée d'un petit Amour (1). Ce fut dans cette humble situation, aux prises avec la nécessité, que le trouva le grand élève de Rubens, et l'image sincère, naïve, tracée par lui, est une note biographique : elle atteste le profond chagrin que causaient au statuaire l'animosité de ses antagonistes, le chômage et la détresse qui en étaient la conséquence.

La facture ne mérite pas moins l'attention que le personnage : on y voit appliquée la méthode uniformément suivie par Titien, Giorgione, Paul Véronèse, Tintoret et presque tous les peintres italiens du seizième siècle; mais elle a subi des modifications

(1) Bellori, p. 270.

Digitized by Google

profondes et admirables sous le pinceau de l'artiste flamand. L'individu est isolé, sans aucun accessoire, conformément au système méridional : on ne pourrait même dire s'il est en plein air ou dans une chambre. Cela aurait suffi à un imitateur, mais ne suffisait en aucune manière à Van Dyck : il voulait toujours agrandir, perfectionner les combinaisons qu'il acceptait. En laissant le personnage seul au milieu du cadre, il a donc pris soin de lui donner un relief extraordinaire : c'est presque un travail de ronde-bosse ; on croirait voir l'air et la lumière circuler alentour, on croirait même que l'individu peut sortir de la toile, effet saisissant, qui étonne et charme à la fois (1).

Il est plus marqué, plus net encore, dans le portrait de Paul de Vos, exécuté aussi par Van Dyck et appartenant au roi des Belges, comme le précédent. L'artiste est debout, dans une attitude oratoire, vu de profil, le visage tourné vers la droite. Il a la tête nue, porte un costume noir et une grande collerette molle, où la couturière n'a pas ménagé l'étoffe : une manchette aussi ample décore le poignet droit. Le bras gauche, enveloppé dans le manteau noir, ramène la main gauche vers l'épigastre ; le bras droit, qui longe le corps, mais se soulève avec un léger mouve-

(1) Ce tableau a été gravé par Pierre van Bleeck en 1751, avec une inscription anglaise, qui accuse Jérôme Duquesnoy d'avoir empoisonné son frère, dont la planche reproduit les traits.

M. Ch. Waltner vient d'en publier une nouvelle estampe, très habilement exécutée.

Il en existe une répétition, très inférieure, dans la galerie de Potsdam (Smith, t. III, p. 37, n. 152). Une autre toile, maintenant perdue, représentait le sculpteur tenant dans la main droite un groupe de trois petits enfants : elle a été gravée par Mac Ardell (Smith, t. III, p. 90, n. 340).

Une autre gravure, qui représente l'artiste beaucoup plus jeune, se trouve en tête de la notice consacrée au statuaire par Bellori ; elle ne porte ni le nom du peintre, ni celui du chalcographe. Les cheveux courts, presque ras sur le haut de la tête, laissent voir un beau front. Le sculpteur regarde au loin, dans une noble et fière attitude : il n'avait pas encore souffert et ne prévoyait pas le triste avenir qui s'amassait pour lui derrière l'horizon. Il paraît âgé de vingt à vingt-un ans : ses sourcils étaient encore minces, ses moustaches légères, son menton imberbe.

Digitized by Google

ment de démonstration, la main droite à demi ouverte, l'index étendu, ont un sens oratoire, comme tout le maintien, comme la bouche elle-même, qui semble parler.

C'est un joli homme, aux carnations jeunes et fraîches, aux traits bien dessinés. On considère avec plaisir le front pur, le nez régulier, les yeux d'une forme élégante et attrayante, les moustaches en croc et l'impériale, les beaux cheveux d'un blond sombre. Il y a dans la chair même comme un ton d'or. Mais le caractère qui domine dans le type ne laisse pas de le vulgariser : c'est une expression de naïveté rustique, donnée surtout à la physionomie par la franchise du regard, par la forme ingénue et l'attitude de la bouche entr'ouverte. On se dit en examinant le peintre : — « Voilà le portrait d'un bon jeune homme. » — Il parle, il discute, non pas comme dans une simple conversation, mais comme un orateur à la tribune. Pourquoi ce maintien d'homme qui argumente ? Paul de Vos eut-il l'occasion de soutenir une controverse ? Possédait-il, malgré son air simple, une éloquence naturelle ? Van Dyck, en le peignant ainsi, doit avoir eu un motif sérieux, que n'éclaire point la biographie obscure de l'artiste.

Comme dans les portraits du Titien et de Paul Véronèse, tout est calculé pour faire ressortir le visage et les mains aux dépens du costume. Le personnage, entièrement vêtu de noir, se détache sur un front bistré un peu moins sombre, au milieu duquel le noir complet ressort moelleusement. La blancheur du linge contraste avec ces teintes obscures, et attire déjà, comme un rehaut, l'attention du spectateur vers les chairs, dont les tons moins vifs semblent, par opposition, plus doux et plus harmonieux qu'ils ne le seraient dans l'isolement. Elles sont peintes d'ailleurs avec autant de soin que de fermeté, à l'aide de couleurs chaudes et très rompues, qui en augmentent la morbidesse.

Digitized by Google

Mais le trait dominant de la facture, ce qui lui donne un caractère spécial, c'est le relief extrêmement accentué des formes : il semble que la vue glisse derrière les contours. Le personnage, par suite, se détache du fond, prend l'aspect d'un être vivant.

Ainsi donc, l'élève ingénieux de Rubens, en pratiquant la méthode italienne, a eu la curiosité d'y joindre un attrait nouveau, le charme d'une illusion qui double l'effet produit.

Outre son mérite comme œuvre d'art, l'image de Paul de Vos a une grande importance biographique : elle révèle ou éclaire plusieurs circonstances de la vie du peintre, sur lesquelles nous n'avons aucun renseignement écrit. Où fut-elle tracée, à quelle époque ? L'image elle-même va nous le dire. Bien mieux, elle va nous apprendre la date ignorée jusqu'ici de la naissance du maître. La ressemblance de facture donne lieu de croire que ce portrait fut exécuté en 1623, comme celui de Duquesnoy, et le ton doré des chairs, l'aspect général du coloris autorisent à penser qu'il fut peint au delà des Alpes. Or, nul texte connu ne signale directement ou indirectement un voyage en Italie fait par Paul de Vos. A partir du mois de septembre 1623, où il fut élu conseiller de la société anversoise des Célibataires, on perd sa trace jusqu'au 26 mai 1629, où il tint sur les fonts, dans l'église Notre-Dame, le dernier fils de son frère Corneille, auquel on donna le même prénom. Or, c'était une habitude constante, invariable, des peintres flamands d'aller dans la Péninsule compléter leur noviciat, étudier la manière et les procédés des maîtres italiens. Pourquoi Paul de Vos n'aurait-il pas suivi l'usage ? On doit supposer, au contraire, qu'il observa une coutume depuis longtemps établie, mais on ne possédait à cet égard aucune preuve et aucun indice. Le portrait exécuté sur les bords du Tibre en sera désormais une splendide attestation.

Sur cette effigie, Paul de Vos paraît avoir trente ans. Donc il

Digitized by Google

serait né en 1593, et aurait commencé son apprentissage (chez Denis van Hove, en 1604), à l'âge de onze ans, comme Van Dyck dans l'atelier de Henri van Balen. Et le peintre d'animaux étant mort le 30 juin 1678, il aurait eu alors quatre-vingt-cinq ans, chiffre déjà très respectable. Il faut renoncer conséquemment à la date approximative de 1588, que j'avais adoptée pour l'époque de sa naissance, faute de renseignements quelconques, avant d'avoir vu le portrait si heureusement acquis par le roi Léopold Ier (1).

La réputation croissante de Van Dyck et ses nombreux travaux déterminèrent dans ses fonds une crue abondante ; et comme il n'était point parcimonieux, il s'en fit honneur. « Il était encore jeune, dit Bellori, la barbe lui poussant à peine ; mais sa jeunesse était accompagnée d'une grave retenue et d'un air de dignité, quoiqu'il fût d'une petite taille. Il avait les manières d'un seigneur plutôt que d'un simple citoyen, et portait toujours de riches costumes, habitude qu'il avait prise dans la société de Rubens et qui convenait d'ailleurs à l'élévation naturelle de son caractère, à son désir de se rendre illustre. Aussi ornait-il sa coiffure et ses vêtements de plumes, de pierres précieuses ; il étalait des colliers d'or sur sa poitrine et se faisait suivre par des domestiques ; si bien que tout le monde le regardait passer. Aussi la foule le nommait-elle *Il pittore cavalieresco*, — le peintre chevalier. Cette magnificence, qui aurait dû flatter les peintres flamands établis à Rome, excita leur envie et leur colère. Ils avaient coutume de mener ensemble joyeuse vie, et quand un artiste des Pays-Bas arrivait sur les bords du Tibre, ils se réunis-

(1) Ce tableau capital se trouvait, au début de notre siècle, dans la collection de mistress Gordon, qui fut vendue à Londres, en 1808 : on l'adjugea pour 173 guinées ; vendu de nouveau en 1810, par M. Walsh Porter, il fut payé 235 guinées par M. Édouard Grey, de qui l'acheta M. John Nieuwenhuys. Ce brocanteur l'ayant mis dans une vente publique, chez M. Christie, en 1833, le portrait fut acquis, au nom du roi Léopold Ier, pour 345 guinées ou 9,050 francs. On en obtiendrait aujourd'hui une somme bien plus forte. Il est dans un état de conservation admirable.

Digitized by Google

saient dans une auberge, où ils faisaient bombance, et lui donnaient un surnom, par lequel ils le désignaient ensuite. Fier et délicat, Antoine refusa de prendre part à ces orgies. Sa réserve fut considéré comme un signe de mépris par les compagnons du *Schilderbent* (société des artistes du Nord), qui le traitèrent de vaniteux, de prétentieux, dénigrèrent à la fois son caractère et son talent; ils le vilipendèrent, le calomnièrent sans relâche, prétendant qu'il ne savait pas dessiner, qu'il pouvait à peine colorier une tête (1). » D'après l'Anonyme, qui avait des renseignements particuliers, ils allèrent plus loin : ils l'accusèrent de goûts secrets et dépravés, qui eussent révolté sa délicatesse. Il ajoute : « Rien ne fait mieux connaître la gourmandise, l'ivrognerie, l'indécence et le libertinage de cette troupe effrontée, que la description de Lucas de Wael dans ses lettres à l'amateur Van Uffel et que les estampes publiées par Mathieu Pool, d'après Dominique van Wynen, plus connu sous le nom d'Ascanius (2). »

Si l'on s'en fiait au rapport de Bellori, les envieuses hostilités, les lâches propos de la bande gloutonne et licencieuse auraient fini par chagriner, exaspérer Van Dyck, par lui faire quitter la ville de Rome dans un accès d'indignation. Je doute fort qu'il en ait éprouvé même de la mauvaise humeur. C'était une âme douce, fière et charmante, que n'atteignaient ni les injures, ni les manœuvres perfides, qui planait, comme un cygne aux blanches ailes, sur la bassesse et la dépravation des hommes. Le sentiment de sa force et les joies paternelles de la création le rendaient invulnérable.

(1) Bellori, p. 255 et 256.

(2) Ces planches de Mathieu Pool ne se trouvant pas au Cabinet des Estampes, je ne puis m'en servir comme d'un renseignement à la fois instructif et curieux.

Digitized by Google

CHAPITRE X

VOYAGE A TURIN ET EN SICILE; DERNIÈRE RÉSIDENCE A GÊNES.

Après huit mois de séjour environ sur les bords du Tibre, Van Dyck partit pour Gênes, où on attendait impatiemment son retour. Mais il prit la route de terre, voulant voir sur son chemin Sienne, Pise, Lucques, Parme, Plaisance et autres villes fameuses, que le génie a pavoisées de brillants tableaux. L'école de Parme, les suaves productions du Corrège devaient surtout l'intéresser. Il comptait d'ailleurs pousser jusqu'à Milan, jusqu'à Turin, pour se rabattre ensuite vers la Méditerranée. Dans ces villes industrieuses et commerçantes, il retrouvait les goûts, les habitudes, les destinées de sa patrie : une activité perpétuelle, une adresse de main, une ingéniosité d'esprit, un amour du beau, qui, après s'être exercés dans le domaine de la vie réelle, dans la fabrication des étoffes, des meubles, des tapis, de la vaisselle, des bijoux, des vases d'or et d'argent, montaient plus haut, s'épanouissaient en créations idéales, en peintures, en sculptures, en musique, en splendeurs architecturales. Non seulement il voyait partout les objets nécessaires à la vie, les boutiques pleines de denrées, les ports pleins de navires, les rues pleines de

Digitized by Google

monde, les routes couvertes de chariots et de voyageurs, mais le pinceau, l'ébauchoir, le ciseau travaillaient partout; les commandes affluaient de toutes parts, et cet encouragement suprême pour les hommes d'élite, l'intérêt de la foule, ne manquait à personne. Les artistes se sentaient vivre avec la nation et sentaient que la nation vivait en eux. Fêté, admiré, sollicité, Van Dyck prenait part à cette vie exubérante, se pénétrait de la lumière et de la chaleur qui répandaient autour de lui la fécondité.

Pendant cette nouvelle excursion, le hasard lui fit rencontrer en chemin la comtesse d'Arundel, femme du célèbre amateur, qu'il avait connue chez Rubens, pendant que Pierre-Paul exécutait son image, et qui lui témoigna une vive sympathie. Dans son admiration, elle semblait ne pouvoir plus le quitter; elle lui tint compagnie à Milan, à Turin, et déploya toute son éloquence pour le déterminer à la suivre en Angleterre. Mais ses efforts demeurèrent inutiles : Van Dyck, tout en la remerciant de son extrême bienveillance, lui déclara qu'il avait donné sa parole de retourner à Gênes et voulait tenir sa promesse. Lady Arundel fut donc obligée de partir seule.

Antoine fit au pied des Alpes un séjour de quelque durée. Les princes de Savoie s'emparèrent de lui, à Turin, et occupèrent son pinceau. Il reproduisit sur la toile Charles-Emmanuel Ier, duc régnant, son héritier présomptif Victor-Amédée, premier du nom, et son cinquième fils, Thomas de Carignan, né en 1596, mort en 1656, qui combattit d'abord la France, puis se déclara pour elle, commanda une de ses armées en Italie et eut quelque temps sous ses ordres le fameux Turenne. Les images du père et du frère aîné décorent sans doute les appartements de la famille ; on ne voit au musée de Turin que l'effigie de Thomas, mais c'est une œuvre capitale.

Le prince, vêtu d'une armure complète, monte un cheval

Digitized by Google

blanc à tous crins, qui se cabre : autour de lui flotte une écharpe couleur de vin vieux. Il porte dans sa main droite un bâton de commandement et, le bras étendu, fait un geste d'autorité. Une énorme collerette, à profondes dentelures, couvre le haut de la cuirasse. Les cheveux bruns, naturellement bouclés, ondoient en abondance autour des épaules. La belle couleur de vin vieux reparaît sur la selle, mais d'une nuance plus sombre. Une colonne, un massif d'architecture, une grande draperie olive et un pan du ciel moiré de nuages composent le fond. Le prince est un bel homme, aux traits réguliers, au front pur, à l'œil noir et avisé ; il porte de petites moustaches et une impériale.

Des écrivains, qui n'avaient pas étudié Van Dyck, ont prétendu que l'image équestre du marquis François de Moncade, au Louvre, est son plus beau portrait de ce genre. Ils n'en avaient peut-être vu aucun autre. L'effigie de Turin me paraît bien supérieure. L'attitude en est plus animée, la couleur plus riche et plus vive, le clair-obscur plus énergique ; le calme du marquis ressemble à de la froideur. Le cheval du prince Thomas aussi est magnifique et d'une vigueur de tons admirable. Je doute qu'on puisse avec une pareille donnée obtenir plus d'effet. L'exécution d'ailleurs ne rappelle aucun maître : c'est une facture particulière, propre à Van Dyck (1).

La *Madeleine repentante*, prosternée devant Jésus, atteste au contraire ses obligations envers Rubens. Le Messie est debout, à moitié drapé dans un manteau amarante ; la pécheresse s'incline devant lui comme une personne accablée de douleur ; Pierre-Paul ne l'aurait pas autrement dessinée, avec ses cheveux d'un blond

(1) H. 3^m,75 ; L. 2^m,36 c. ; toile. Les autres tableaux représentant des membres de la famille ducale n'ont aucun intérêt ; le n° 7 est une copie, le n° 349 l'œuvre d'un imitateur ; les numéros 8 et 26 ont été vernis, dévernis, repeints et restaurés tant de fois que le travail original a presque entièrement disparu.

Digitized by Google

pâle, ses chairs surabondantes, ses deux mains appuyées sur son énorme gorge. Trois apôtres occupent le second plan, et l'un d'eux, bien avant le supplice du Fils de l'homme, tient une croix par le fût, contrairement à toute logique. Le visage tourné vers ses disciples, le maître miséricordieux fait un geste de la main droite et semble prononcer les fameuses paroles : « Il lui sera beaucoup pardonné, parce qu'elle a beaucoup aimé. » Saint Pierre, quoique d'une nature peu sentimentale, trouve cette clémence si belle qu'il en joint les mains d'attendrissement et d'admiration. Le Christ est doux, bienveillant, un peu trop naïf dans sa mansuétude ; le visage de Madeleine, trop rougi par les larmes. Le motif a donc été conçu avec un prosaïsme qui étonne sous le pinceau de Van Dyck et montre combien son inspiration personnelle était, en général, plus noble, plus distinguée que celle de Rubens. L'œuvre a tous les mérites de l'école, une exécution ample et fastueuse, mais rien de plus (1).

Après avoir terminé ses travaux pour la famille ducale, le peintre flamand traversa les Apennins, descendit à Savone et rentra dans la ville de Gênes par le chemin de la Corniche : il s'établit de nouveau chez son ami Corneille de Wael.

Pendant son voyage et surtout pendant qu'il habitait Rome, il avait entretenu avec Paggi, comme l'avait fait précédemment Rubens, une correspondance amicale. Le peintre italien, déjà vieux, étant mort en 1627, un nommé Alexandre Magnano réunit toutes les lettres qu'il avait reçues de l'élève et du maître. Au siècle dernier, l'Anonyme regrettait de ne pas savoir ce qu'était devenue cette collection. Il serait très important de la posséder. Elle nous apprendrait une foule de détails curieux, nous ferait pénétrer dans la vie intime du jeune maître sur le sol italien. Quand je

(1) Hauteur : 1m,57 ; largeur : 1m,44 ; toile. D'autres peintures de Van Dyck ornent le musée de Turin, mais le moment n'est pas venu de les examiner.

Digitized by Google

partis moi-même pour le pays où fleurissent les citronniers,

Où l'orange mûrit dans son feuillage obscur,

je me proposais de la chercher, j'espérais la trouver à Gênes, ou dans la bibliothèque publique de la ville, ou dans la bibliothèque de l'Université. J'ai feuilleté en vain les catalogues des deux établissements, questionné en vain les directeurs. Ils n'avaient jamais entendu parler du recueil de Magnano, il n'en existe aucune trace. Depuis lors, j'ai prié le sénateur et critique italien Tullo Massarani de vouloir bien continuer la perquisition : peut-être sera-t-il plus heureux que moi.

Un second recueil de lettres nous fournirait encore de précieux renseignements, éclairerait tout le séjour de Van Dyck à Gênes, si on pouvait le découvrir. Les épîtres étaient adressées par Corneille de Wael à un célèbre amateur d'Anvers, nommé Lucas van Uffel. Il y parlait beaucoup de Van Dyck, de ses faits et gestes, de ses travaux, de ses relations avec les amateurs de la ville. Ces lettres existaient encore en 1780, les héritiers du destinataire les ayant conservées : l'historien anonyme du peintre des grands seigneurs les avait lues, mais son mépris pour les anecdotes, « qui ne servent, dit-il, qu'à amuser les sots et les désœuvrés, » ne lui permettait pas d'en extraire une foule de circonstances, biographiques et autres, que l'on recherche soigneusement de nos jours, et avec raison : car un incident minime renferme souvent un trait de caractère, les petites choses expliquent parfois les grandes, et les détails colorent le récit des événements. Notre artiste était lui-même très lié avec l'amateur Van Uffel. Une de ses eaux-fortes, qui représente le Titien auprès de sa maîtresse, porte cette inscription :

« Au très illustre, magnifique et honorable seigneur sire Lucas

Digitized by Google

van Uffel, en témoignage d'affection et de sympathie cordiale, Antoine Van Dyck dédie ce portrait fidèle de l'unique Titien, comme à son patron et ami intime (1). »

Un amateur d'Anvers, M. Kums, a eu l'extrême obligeance de chercher pour moi les derniers rejetons de cette famille et n'en a pas découvert un seul. Peut-être le nom s'est-il éteint par suite d'alliances féminines ; une plus longue investigation, en ce cas, pourrait aboutir à d'heureuses conséquences.

Enfin un troisième moyen d'information, plus précieux encore, nous mettrait en communication directe avec Van Dyck, nous ferait pénétrer dans son intelligence même et connaître les principes qui guidaient son travail. « Outre ses copies et ses esquisses, il rapportait un album rempli d'observations sur son art et de nombreuses études qu'il avait faites, principalement d'après les tableaux du Titien et les portraits de Sophonisbe de Crémone. Cet album appartient aujourd'hui au duc de Devonshire. » Ce passage était écrit par l'Anonyme vers 1780 ; en 1842, John Smith, dans le supplément au catalogue des œuvres du fameux portraitiste, donna le même renseignement (2). Il y avait pour moi un intérêt capital à savoir si ce document précieux existait encore, si je pourrais y étudier les opinions de Van Dyck en matière d'art, sans aucun intermédiaire entre lui et moi. J'écrivis, par suite, au duc de Devonshire et le priai de me dire si l'important volume se trouvait dans la bibliothèque de sa famille ; le 22 mars 1878, je reçus le billet suivant :

(1) Voici le texte même de l'inscription, que j'ai traduite : *Al molto illustre, magnifico et osservandissimo Signor il signor Lucas van Uffel, in segno d'affectione et inclinatione amorevole, come patrono et singularissimo amico suo, dedicato il vero ritratto del unico Tiziano. Ant. van Dyck. — A Bonenfant excu.*

(2) A book, containing numerous sketches and studies by Van Dyck, made during his journey and residence in Italy, is in the library of his Grace tho Duke of Devonshire, at Chatsworth. *Catalogue raisonné*, etc., t. IX, p. 404.

Digitized by Google

« Monsieur,

« En réponse à votre lettre, j'ai le regret de vous informer que l'album de Van Dyck, qui appartenait jadis à ma famille et que je croyais devoir être encore en ma possession, a malheureusement disparu. On a cherché soigneusement le volume, mais jusqu'ici sans aucun résultat.

« Je suis, Monsieur, votre très dévoué serviteur,

« DEVONSHIRE. »

Cette fâcheuse nouvelle me causa un si grand désappointement, que je priai le duc de vouloir bien faire recommencer la perquisition. Il eut l'extrême obligeance d'y consentir. Mais la seconde recherche fut inutile comme la première : le 18 août, la lettre suivante me l'annonçait :

« Le duc de Devonshire présente ses compliments à M. Michiels et lui exprime ses regrets de ce qu'une nouvelle recherche du livre perdu ne lui en a fait découvrir aucune trace. Le duc savait que sa famille a possédé autrefois ce volume et regrette qu'il n'en soit plus ainsi, selon toute apparence, non seulement à cause de la perte qu'il éprouve, mais parce qu'il se serait fait un plaisir d'être utile à M. Michiels en le lui communiquant. »

J'avais donc renoncé à tout espoir, lorsque le 25 septembre je reçus un nouveau billet.

« Lady Louise Egerton présente ses compliments à M. Michiels et lui demande la permission de l'informer qu'elle a récemment entendu dire que l'album de Van Dyck a été acheté par feu lord

Digitized by Google

Dover et se trouve maintenant en la possession du vicomte de Clifden, dont voici l'adresse : *Dover- House Whitehall, London.* Si M. Michiels désire le voir, il lui suffira d'écrire au colonel Stirling, Dover-House, en indiquant le jour et l'heure où il pourra se présenter. »

L'aventure se compliquait; le volume mystérieusement disparu avait donc été mis en vente, et j'apprenais au moins dans quel asile honorable il avait été abrité par le destin. Malheureusement je me décidai un peu trop tard à faire une nouvelle tentative : c'est le 14 avril de cette année seulement que j'écrivis au colonel Stirling : le 16, il m'adressait une réponse obligeante, où il m'apprenait que l'album de Van Dyck se trouve effectivement à Dover-House et ajoutait :

« Si vous devez venir à Londres et désirez l'examiner, soyez assez aimable pour écrire auparavant et indiquer l'époque.

« Je serai absent de Londres tout le mois prochain ; si vous veniez dans cet intervalle, ayez la bonté de vous adresser à ma femme, la vicomtesse Clifden, et de désigner le jour où vous pourrez prendre connaissance du volume.

« Croyez-moi, Monsieur, votre tout dévoué

« N. G. STIRLING. »

Voilà où en est l'affaire : suspendre l'impression de mon ouvrage, partir soudainement pour Londres, c'est difficile ; je vais attendre le dénoûment de l'épisode et raconterai à la fin du volume si je n'ai pas été déçu dans mon espoir de connaître la pensée intime de Van Dyck, sur les questions qui l'intéressaient le plus.

Ce fut pendant sa seconde résidence à Gênes qu'il exécuta,

Digitized by Google

outre un bon nombre de portraits, la plupart des grands tableaux d'histoire que nous avons déjà mentionnés, le *Saint Sébastien* du palais Balbi, la *Sainte Famille* du palais Durazzo, la *Bacchanale* du palais Gentile, le *Couronnement d'épines* du palais Spinola, *Coriolan imploré par sa mère et sa femme* et le *Sauveur crucifié* du village de Pagana, près de Rapallo.

Tant d'œuvres supérieures, qui éblouissaient et charmaient le public impartial, mirent en fureur les jaloux. Si l'artiste inspiré avait entendu à Rome le sifflement des envieux du Nord, il entendit à Gênes celui des vipères méridionales. La nature a prodigué dans tous les pays ce genre de reptiles. Au bord de la Méditerrannée, ils allaient répétant que son dessin était incorrect, qu'il ne savait pas composer un tableau et que sa couleur a seulement de lointaines analogies avec la nature. Van Dyck méprisa la malignité de ces bêtes venimeuses, comme il avait méprisé à Rome la haine des incapables. Il n'ignorait pas ce que Rubens lui-même, le grand Rubens, avait dû supporter de ses antagonistes d'Anvers, qui étaient d'autres hommes pourtant que les barbouilleurs de Gênes. Il avait adopté, il pratiquait la fière et ingénieuse maxime de Pierre-Paul : « Faites bien, vous aurez des jaloux ; faites mieux, vous les confondrez. »

Cependant la réputation de Van Dyck avait franchi la mer, était parvenue jusqu'en Sicile. Le vice-roi du pays, Philibert-Emmanuel de Savoie, grand prieur de Castille, le sollicita de venir à sa cour, dans la ville de Palerme. Bien loin de refuser, le jeune artiste s'embarqua, en 1624, pour l'île à demi africaine. Le prince l'accueillit avec les marques de la plus haute estime et lui demanda aussitôt son portrait. Quelques seigneurs imitèrent son exemple, puis les demandes de travaux se multiplièrent si bien qu'Antoine résolut de faire un assez long séjour dans la capitale maritime. Mais la peste y descendit comme un ange exterminateur. Elle fut d'abord

Digitized by Google

pour l'artiste l'occasion d'une nouvelle commande. La confrérie du Saint-Rosaire, voulant obtenir la protection de la Vierge et de Sainte Rosalie, avait fait vœu de leur consacrer dans sa chapelle un tableau, où elles seraient toutes deux représentées. Sainte Rosalie a la spécialité de guérir les contagions. Par suite d'un heureux hasard, on venait justement de découvrir son corps dans une grotte, conservé d'une façon admirable, bien qu'elle fût morte depuis cinq cents ans. Elle était appuyée sur un coude et tenait à la main un rosaire. Une couche pierreuse, qui enveloppait tous ses membres, l'avait préservée de la décomposition. Cette momie prodigieuse fut découverte au mois de juillet 1624. La confrérie du Saint-Rosaire chargea Van Dyck de peindre le tableau. S'étant armé de courage, il l'avait ébauché, quand la furie invisible, qui décimait la population, abattit sous ses coups le vice-roi Philibert, âgé de trente-six ans. Le peintre, ayant lui-même éprouvé quelque malaise, jugea nécessaire de partir. Il emporta son œuvre commencée, avec l'intention de la finir à Gênes.

Le fléau continuant ses ravages, on prit la résolution d'employer les grands moyens. On enleva de sa grotte le corps de sainte Rosalie et l'apporta solennellement dans la ville de Palerme, le 8 mars 1625 ; à l'instant même la peste cessa, tant il est profitable de s'adresser aux bienheureux qui exercent une spécialité.

Van Dyck termina tranquillement son œuvre et la fit partir pour l'île volcanique. Il y avait représenté, suivant Bellori, la Vierge au milieu d'une troupe d'anges qui tiennent des couronnes, et au-dessous saint Dominique, avec les cinq vierges béatifiées de Palerme, parmi lesquelles se trouvent sainte Catherine et sainte Rosalie; auprès d'elles on voit un petit garçon qui se bouche le nez, à cause de la puanteur qu'exhale une tête de mort

Digitized by Google

placée à terre, indice du fléau dont la ville fut miraculeusement délivrée (1).

Lorsque Van Dyck fut retourné dans les Pays-Bas, les Jésuites d'Anvers lui demandèrent de traiter le même sujet pour leur église ; pendant que le jeune artiste aidait Rubens à en décorer les voûtes, le supérieur Jacques Tirinus avait promis qu'il lui ferait plus tard une commande, et il tint parole. Ce tableau ayant été gravé par Paul Pontius, nous pouvons le décrire avec exactitude. Dans l'angle d'une colonnade, la Vierge est assise entre saint Pierre et saint Paul, qui se tiennent debout. Saint Pierre, portant à la main les clefs emblématiques, lève les yeux vers le ciel et regarde les angelets qui jettent des fleurs, pour honorer les graves personnages placés au-dessous d'eux ; saint Paul, appuyé sur une longue épée, considère attentivement Rosalie. Elle est agenouillée devant la fille de David, qui porte sur ses genoux le petit Emmanuel, tenant dans ses mains une couronne de roses, dont il va parer la médiatrice. C'est une énorme femme, drapée dans un immense costume de soie et de brocart. Ses deux genoux sont posés sur une marche de l'estrade où trône la Vierge ; elle appuie de sa main droite un rosaire contre sa poitrine ; ses longs cheveux dénoués, mais non bouclés, inondent son cou et ses épaules. Elle a un type bizarre et peu agréable, un front fuyant, qui met en saillie comme une bosse la région de l'arcade sourcilière, un nez d'une vilaine forme, une bouche peu avenante, un dessous de menton volumineux qui va se perdre dans le cou. Était-ce le portrait de la momie, qu'on avait imposé à Van Dyck l'obligation de reproduire ? Cette hypothèse le disculperait d'avoir adopté un si triste modèle. La figure principale étant peu attrayante, l'image entière s'en trouve comme déflorée : le charme manque

(1) *Vite de' Pittori, Scultori*, etc., p. 257.

Digitized by Google

là où il devrait surtout exercer sa magie. Devant la sainte, une tête de mort indique le pouvoir spécial qu'on lui attibue ; derrière elle, un ange soulève une corbeille pleine de roses.

Cette toile importante fut placée dans la grande salle de la maison professe des Jésuites. Après l'abolition de l'Ordre, le Gouvernement autrichien la fit transporter dans la galerie de Prague ; elle orne maintenant le musée de Vienne (1).

Après avoir expédié en Sicile le tableau de Palerme, Van Dyck mit aussitôt la main à d'autres ouvrages. Quelques mois encore il travailla pour les citadins, puis jugea le moment venu de retourner dans sa patrie. Mais, avant de se mettre en chemin, il voulut donner un témoignage de reconnaissance aux frères De Wael. Il les peignit l'un et l'autre sur une même toile, et leur fit en outre présent de deux tableaux : l'un qui figure la *Vierge tenant le petit Jésus entre ses bras* (peut-être le n° 384 du musée de Turin) ; l'autre, un *jeune Silène* ivre, monté sur une panthère, escorté par une troupe d'enfants et accompagné d'un faune qui porte des fruits dans un vase (2).

Les portraits réunis des frères De Wael ont été gravés par Wenceslas Hollar, d'après l'esquisse que Lucas avait rap-

(1) La gravure de Paul Pontius est dédiée à la Vierge et à la Confrérie des célibataires anversois, fondée en 1627 par les Jésuites ; le peintre y avait été affilié en 1628, le tableau fut exécuté en 1629. Sous la dédicace se trouve racontée en latin l'histoire prodigieuse de sainte Rosalie et de son miracle instantané. La toile a 8 pieds 8 pouces de hauteur, 6 pieds 8 pouces de largeur. Elle ne fut payée que 300 florins à Van Dyck.

(2) Le *Silène*, qui ornait à la fin du dix-huitième siècle le palais Gentile, a été reproduit dans la ville même par un chalcographe peu connu ; l'estampe porte l'inscription suivante :

Perill^tri ac nobil. viro Erancisco Grimaldo, Patritio Genuenso, Picturæ et omnium artium admiratori, Dno et patrono suo colendis^mo, hanc Sileni historiam, æri incisam, hilaritatis symbolum, C. de Wael, Xenioli ergo D. Dedicatque. Genuæ Novembris 1628.

Ce qui veut dire :

« Au très illustre et noble sire François Grimaldo, patricien génois, admirateur de la peinture et de tous les arts libéraux, son très honorable seigneur et patron. C. de

portée à Anvers; l'estampe nous le montre assis, le bras droit posé sur l'appui d'un fauteuil, ayant derrière lui son frère Corneille, qui se tient debout et le désigne de la main droite. Tous deux, coiffés à la Titus, ont les cheveux noirs : leurs bonnes et douces figures respirent la bienveillance. Corneille surtout a une aimable physionomie, l'expression ouverte d'un homme loyal et des yeux caressants. Ils ne ressemblent pas plus à leur père, au physique et au moral, que les premiers rayons du matin à la nuit d'où ils sortent. La belle planche in-folio, qui reproduit leurs traits, porte l'inscription suivante, dont je supprime les abréviations :

Lucas et Cornelius de Wael, antverpienses, fratres germani, Joannis filii, qui pictoriam artem hæreditario jure consecuti, hic ruralium, ille omnigenum precipueque conflictuum repræsentator (1).

Ce qui veut dire : « Lucas et Corneille de Wael, anversois, frères germains, fils de Jean, qui avaient hérité par droit de

Wael offre et dédie, comme un faible présent, cette image de Silène gravée sur cuivre, emblème de gaieté. Gênes, novembre 1628. »

On se rappelle sans doute que Rubens avait dédié à un autre membre de la même famille, Don Carlo Grimaldo son ouvrage intitulé : *Les Palais antiques de Gênes.*

Le premier état de cette gravure porte ces indications d'origine :

Ant. van Dyck inv. — D. Brunn Argentoratensis scul.

Ce nom de graveur est un problème. S'agit-il d'Isaac Brunn, que l'on dit né à Presbourg vers 1590, qui s'établit à Strasbourg dans le dix-septième siècle ? Mais alors que signifie l'initiale D, qui ne peut s'accorder avec le prénom Isaac ? Le mot *Argentoratensis*, Strasbourgeois, est assez remarquable. Y avait-il à Gênes, en 1628, un Daniel, Denis, David..... Brunn, originaire de Strasbourg, suivant sa propre déclaration ? Il faut bien l'admettre. En ce cas, il y a eu deux graveurs du nom de Brunn.

Le second état porte l'indication : *Gillis Hendricx excudit Antverpiæ:* elle prouve que la planche avait été transportée de Gênes à Anvers.

(1) On lit ces trois signatures au bas de l'estampe :

Ant. van Dyck Eques pinxit. — W. Hollar fecit 1646. — J. Meissens exc.

R. Gaywood a copié cette planche de son maître W. Hollar.

Digitized by Google

naissance le talent du pinceau : celui-ci représentait des scènes champêtres, celui-là des motifs de tout genre, mais principalement des combats. »

Le tableau original, en grisaille, qui a servi à faire l'estampe, se trouvait, au commencement du siècle dernier, dans le cabinet de M. de Reuver, à La Haye, et fut vendu vers 1750 au landgrave de Hesse, avec toute la collection, comprenant 68 morceaux, pour la somme de 40,000 florins : il est maintenant dans la galerie de Cassel, où il porte le n° 297. Ce modèle, peint sur bois, a les mêmes dimensions que la gravure (1). Il doit être la réduction de la toile, où les personnages étaient représentés de grandeur naturelle.

L'ancienne collection électorale, tombée maintenant au pouvoir de la Prusse, renferme deux tableaux dus à Corneille de Wael : l'un, qui figure un combat entre des Islamites et des Chrétiens, dépasse les proportions habituelles de ses œuvres, car il a 6 pieds 6 pouces de haut, sur 8 pieds 10 pouces de large; l'autre toile représente une scène populaire : on y voit un charlatan vénitien sur son estrade, qui harangue la foule, en prônant ses drogues; quelques-uns de ses auditeurs portent des masques, d'autres sont habillés en Turcs (2). Je n'ai aucune donnée sur le style et la facture de ces ouvrages.

Le moment est venu pour nous, comme pour l'artiste anversois, de quitter les chaudes régions qu'illumine et brûle le soleil. Antoine van Dyck, ayant fait ses adieux à tous ses amis et

(1) Hauteur : 10 pouces 1/4 ; largeur : 9 pouces.

(2) Hauteur : 2 pieds 4 pouces ; largeur : 1 pied 7 pouces; toile. Mentionnons encore deux dessins : le premier, qui figure l'*Intérieur d'un cabaret avec des soldats*, se trouve à Dresde et a été photographié par Braun (n° 275 de son catalogue): il est dû à Corneille de Wael. L'autre, qui représente l'*Intérieur d'une prison*, est de son père, Jean de Wael, et se trouve dans la Galerie des Offices, à Florence; il a aussi été photographié par Braun (n° 1010 de son catalogue).

Digitized by Google

connaissances, pressé les mains des deux frères qui l'avaient si bien traité, monta enfin à cheval et prit la route de Marseille, où il arriva le 4 juillet 1625. Il avait passé en Italie trois ans sept mois et quelques jours.

N. B. — Comme nous n'aurons plus occasion de parler des frères De Wael, nous croyons devoir apprendre au lecteur comment se termina pour eux la fantasque épreuve de la vie. Lucas mourut le 23 octobre 1661, âgé de soixante-dix ans, et fut enterré, comme son père, sous les voûtes de l'église Saint-André. Depuis 1642, il était administrateur de la chapelle de la Vierge, dans le même monument. Son frère Corneille ne tarda pas à le rejoindre. De Bie prétend qu'il habitait encore la ville de Rome en 1660; mais il finit ses jours à Anvers, comme l'atteste le payement de sa taxe mortuaire. Il faisait donc partie de la ghilde, bien que les registres ne mentionnent point la date de son admission. Furent-ils mariés ? Eurent-ils des enfants ? Nous n'avons à cet égard aucun renseignement positif, mais on trouve inscrits dans les archives de Saint-Luc : Antoine de Wael, peintre, qui entra chez Jean Boots en 1641-1642 ; Philippe de Wael, reçu franc-maître, comme fils de maître en 1647-1648.

Digitized by Google

CHAPITRE XI

RETOUR DE VAN DYCK DANS LES PAYS-BAS. — SON ÉTONNEMENT ET SA DOULEUR. TABLEAUX DRAMATIQUES.

Avant de s'acheminer directement vers les Pays-Bas, Van Dyck fit encore une halte dans la ville d'Aix, en Provence, où il fut reçu à bras ouverts par le célèbre Peiresc, le savant le plus universel de l'Europe et l'ami particulier de Rubens. Lorsqu'Antoine arriva chez lui, au mois de juillet 1625, il y avait trois ans et demi qu'il était lié avec Pierre-Paul, comme le prouve la lettre suivante, écrite de Paris à Gevaerts et datée du 26 février 1622 :

« Monsieur,

« La bienveillance de M. Rubens, que vous m'avez procurée, m'a comblé de tant de bonheur et de contentement que je vous en debvray des remerciements tout le temps de ma vie, ne pouvant assez me louer de son honnesteté, ne célébrer assez dignement l'éminance de sa vertu et de ses grandes parties, tant en l'érudition profonde et cognoisçance merveilleuse de la bonne antiquité, qu'en la dextérité et rare conduite dans les affaires du

Digitized by Google

monde, non plus que l'excellence de sa main et la grande doulceur de sa conversation, en laquelle j'ay eu le plus agréable entretien que j'eusse eu de fort longtemps, durant le peu de sesjour qu'il a faict icy. Je vous porte une grande envie d'avoir la commodité que vous avez d'en jouyr d'ordinaire comme vous pouvez, mesme à ceste heure que vous avez acquis une nouvelle charge dans Anvers, laquelle vous en approchera davantage que vous n'espériez. Je vous félicite de bon cœur l'un et l'autre et prie à Dieu qu'il vous en face longuement jouyr, vous suppliant de me continuer les mesmes bons offices en son endroict et me conserver en l'onneur de ses bonnes grâces et des vostres. »

A partir de ce moment, Rubens et l'affectueux Provençal entretinrent une correspondance suivie : on a imprimé un grand nombre de leurs lettres, dont aucune par malheur ne mentionne Van Dyck. Peiresc n'en fut pas moins charmé de recevoir le disciple favori de Pierre-Paul : il fit même tout son possible pour le garder près de lui le reste de l'été ; mais le peintre était las de son exil volontaire, éprouvait un impatient désir de revoir les bords de l'Escaut. Le jurisconsulte ne put donc le retenir que très peu de temps. Van Dyck exécuta le portrait de son hôte, cela va sans dire, et ce portrait a été gravé par Lucas Vorsterman. Le conseiller au Parlement de Provence est debout, représenté à mi-corps, devant une table où se trouvent deux volumes fermés ; on ne voit pas sa main droite; la gauche, appuyée sur un des volumes, froisse un papier. Il a pour costume une grande simarre flottante et un petit bonnet de soie, à peine plus volumineux qu'une calotte. Le type de la figure est singulier, original. Un grand front, d'une belle forme, un long visage, un long nez, un menton en pointe, des moustaches et une barbe effilée composent un ensemble qui a quelque analogie avec la tête d'une chèvre. Le regard est intelligent, bon et tranquille. La planche porte le

Digitized by Google

nom de Lucas Vorsterman (1) : quant à l'original, Dieu sait ce qu'il est devenu !

La visite d'Antoine à Peiresc a été ignorée jusqu'ici de tous les historiens et chroniqueurs. On aurait pu la deviner, en se demandant où le magistrat français a posé devant le peintre anversois ; mais on n'a eu garde de s'adresser une question si naturelle.

Après avoir terminé le portrait de son hôte, Van Dyck lui fit ses adieux et continua sa route vers les gras herbages de la Flandre. Paris même n'eut point assez de prestige pour l'arrêter : « il y séjourna peu », dit le biographe anonyme, « et atteignit Anvers à la fin de septembre. »

Son père, François van Dyck, était mort en son absence. Tombé malade au mois de novembre 1622, il avait été soigné, flatté, choyé par les sœurs dominicaines, établies récemment à Anvers. Sara Derkennis, la supérieure, était une habile créature, qui savait tirer son épingle du jeu. Touché de leurs démonstrations amicales, il exprima sur son lit de mort, soit dans son testament, soit devant témoins, le vœu que son fils, après son retour, exécutât pour elles un tableau religieux ; puis son intelligence bigote s'éteignit dans les visions, le 1er décembre, et son corps fut enterré sous les voûtes de la cathédrale. Son exhortation était une lettre de change que les nonnes avaient adroitement tirée sur le pinceau d'Antoine, pour décorer leur église sans bourse délier. La tâche plut médiocrement à l'artiste, qui pensa en lui-même que le défunt aurait pu lui laisser un plus agréable souvenir. Il tarda, il traîna l'affaire en longueur : les Dominicaines furent réduites à évoquer l'ombre de son père, à stimuler sa conscience, et un jour, en 1629, pressé par l'abbesse et par ses

(1) Et celui de l'éditeur, Martin van den Enden : on en connaît trois états.

Digitized by Google

scrupules, il réalisa le vœu de François van Dyck. Mais le tableau même porte la trace de sa mauvaise humeur : il y mit sur une grosse pierre l'inscription suivante, qui dénote le sentiment de contrainte avec lequel il obéissait : *Ne patris sui manibus terra gravis esset, hoc saxum cruci advolvebat et huic loco donabat Antonius van Dyck;* c'est-à-dire : « Pour que la terre ne pesât point lourdement sur les restes de son père, Antoine van Dyck a roulé ce bloc au pied de la croix et en a fait don à ce lieu. » Quelles singulières expressions ! Ne dirait-on pas le roc de Sisyphe, que le peintre a péniblement roulé, qu'il a ensuite offert aux nonnes, car c'est bien la pierre, et non le tableau, que désigne la légende : *Hoc saxum donabat.* Van Dyck aimait assez les espiègleries. D'autres indices prouvent que le peintre exécutait une corvée. Le ciel, les nuages, le terrain, divers accessoires occupent plus de la moitié de la toile, contrairement aux principes de Rubens et de toute l'école. L'auteur expédiait une besogne qui le flattait médiocrement. Les personnages toutefois révèlent la main qui leur a donné la vie. Une profonde sensibilité les dramatise. Le Galiléen a terminé sa dure épreuve, mais ses traits fatigués conservent l'empreinte de ses généreuses souffrances. Pâle comme une lune d'hiver, sainte Catherine semble près de défaillir au pied de la croix. Une tristesse admirable est peinte sur le visage de saint Dominique. Malheureusement les deux têtes sont beaucoup trop petites pour les corps, et de volumineuses draperies augmentent ce défaut.

Pendant l'absence de l'artiste la situation du pays n'avait pas changé. Une superstition atroce y régnait toujours, y faisait toujours des victimes. Ce n'était plus, comme nous l'avons dit, pour préserver les doctrines ultramontaines qu'on décimait la population ; c'était pour le crime chimérique de sorcellerie et de commerce avec le diable, ce personnage grotesque inventé par

Digitized by Google

la bêtise humaine; et les exécutions n'étaient pas moins nombreuses, les supplices moins effroyables, le zèle des juges et des bourreaux moins furieux qu'à l'époque où la Sainte-Hermandad voulait maintenir par la terreur la pureté des dogmes catholiques.

Ce nouveau genre de persécution avait encore eu pour inventeur le monomane sanguinaire qu'on nomme Philippe II. Le 20 juillet 1592, dans un décret daté de Bruxelles, il prescrit de surveiller ceux qui se livrent aux enchantements, aux pratiques superstitieuses de la divination, qui *troublent l'air*, *ensorcèlent et charment les personnes*, *les occupent de vilaines amours*, prétendent guérir les plaies et les fièvres par des moyens cabalistiques, *nouent l'aiguillette aux maris* et, suivant la conclusion habituelle, ordonne de les exterminer. Aussitôt une pieuse fureur troubla les cerveaux des Pères de la foi, la Sainte-Hermandad prépara ses instruments de torture et fit provision de bois pour réduire en cendres les thaumaturges et les démoniaques. L'Église catholique ayant toujours suspecté ou abhorré les femmes, comme principale occasion du péché, comme descendantes de cette Ève maudite qui nous a perdus, c'était principalement sur elles qu'on s'acharnait. On les soupçonnait toutes d'avoir un commerce impudique avec Lucifer, et on supposait ou, pour mieux dire, on croyait que leur amant infernal les marquait d'un signe. Dès qu'une femme mariée, dès qu'une fille était accusée de sorcellerie, on la mettait donc toute nue, on la rasait sous les aisselles et ailleurs, puis on la passait en revue : la moindre tache naturelle, le moindre accident de la peau étaient regardés comme l'estampille du démon. Et alors toute pitié, tout respect humain s'éteignaient : on ne songeait plus qu'à prouver le crime par la victorieuse logique de la torture.

On liait donc sur un banc, avec des cordes, la prévenue : on la

Digitized by Google

sommait d'avouer ses coupables amours. Si elle refusait, on serrait les cordes, on lui appliquait sur la figure un linge mouillé, pour lui couper la respiration. Lorsqu'elle était à demi asphyxiée, on enlevait l'étoffe et on la questionnait de nouveau. Se déclarait-elle innocente, on serrait un peu plus les cordes, on l'étouffait un peu plus longtemps. Puis on lui dégageait la bouche, on l'interrogeait une troisième fois. Si elle persistait dans ses courageuses protestations, le supplice continuait. La fatigue et la douleur lui arrachaient-elles un aveu insensé, on la brûlait!

Un autre genre de torture, néanmoins, obtenait le plus souvent la préférence, était regardé comme plus ingénieux et plus efficace. On prenait l'accusé, homme ou femme, on l'attachait tout nu à un bloc énorme de bois, devant une cheminée, où l'on entretenait un feu violent. Et l'épreuve abominable durait plusieurs jours, plusieurs nuits. Quand l'excès de la fatigue, quand le manque prolongé de sommeil fermaient les yeux du patient, on le réveillait à coups de lanière, on le flagellait sans miséricorde. Pour dompter son courage, on lui mettait parfois des charbons ardents sous les pieds ou sous les aisselles. Beaucoup d'innocents mouraient au milieu du supplice. Les tourments des autres ne cessaient que par un aveu, qui était un arrêt de mort, ou quand les bourreaux se décourageaient. Et une ordonnance de l'archiduc Albert permettait de poursuivre, comme agents du démon, les petites filles à partir de douze ans, les garçons à partir de quatorze. Nulle barbarie n'était trop cruelle pour ce féroce Allemand (1).

La sentence prononcée, on exécutait rarement les victimes par la hache; on enterrait quelquefois les femmes vivantes, la figure découverte, pour que la terre leur tombât dans les yeux et dans la

(1) Bien qu'élevé à la cour de Philippe II, par suite d'une convention de famille, l'archiduc était le sixième fils de l'empereur Maximilien II.

Digitized by Google

bouche ; mais le plus souvent les condamnés expiaient leur faute imaginaire au milieu des flammes. Ils étaient d'ordinaire brûlés vivants ; lorsqu'on voulait leur témoigner quelque indulgence, on les étranglait avant d'allumer le bûcher. L'odieuse cérémonie avait lieu en public, sur les grandes places : on entendait constamment dans la ville les cris effroyables des malheureux qu'on mettait à la torture, les sanglots de leurs familles, ou l'on voyait passer les lugubres cortèges qui les menaient au supplice, on aspirait dans l'air, avec la fumée des bûchers, l'odeur des chairs rôties (1).

L'exécution terminée, on prenait sur les biens des victimes, ou l'on réclamait à leurs parents les frais de la poursuite, des tortures et du supplice. L'officier criminel qui procédait contre un suspect, le prêtre qui assistait à l'horrible scène, pour le confesser au besoin, la femme qui rasait la prévenue, le bourreau qui donnait aux malheureux un avant-goût de l'enfer, les sergents de la commune ou du prince qui surveillaient l'opération, tous étaient grassement payés.

Chose plus horrible encore, les autorités de la ville célébraient chaque exécution par un festin : le maire, le bailli ou le prévôt l'organisait, y conviait les hommes de justice et les échevins, qui acceptaient l'invitation, qui buvaient, pour ainsi dire, entre deux plaisanteries, les larmes et le sang du condamné.

Afin de solder la note, le bourreau vendait tout ce que le défunt avait possédé, ses meubles, son linge, ses terres et ses

(1) Les cris d'une personne bien portante que l'on torture ont une affreuse intensité. Un jeune Espagnol, qui étudiait à Louvain, nous en a laissé dans ses mémoires un éloquent témoignage. « En outre, dit-il, les horribles clameurs de ceux qu'on torturait dans les prisons remplissaient toute la ville, à tel point que nul homme, si barbare, si féroce que l'eût créé la nature, ne pouvait ouïr sans avoir le cœur navré ces gémissements douloureux et ces cris effroyables. » *Mémoires de Francisco de Enzinas*, t. Ier, p. 110.

Digitized by Google

maisons. Si la famille payait, c'était bien : on traitait avec elle. Un père discutait la somme qui lui était réclamée pour le meurtre de son fils ou de sa fille, une femme pour l'assassinat de son mari, des enfants pour le supplice de leur père ou de leur mère. Et comme il fallait que le souverain eût quelque bénéfice, on réservait aux pieux Archiducs une certaine quantité de numéraire. En 1597, une femme Sermes, dont les biens meubles étaient sujets à discussion, ayant été brûlée, le prévôt traita avec le mari et les enfants du premier lit, lesquels payèrent les dépens et y ajoutèrent la gratification destinée à Leurs Altesses. En 1599, on exécute par le feu Jehemotte, femme de Henri Bastoigne, et comme ses biens peuvent aussi donner lieu à des contestations, l'autorité fait un accord avec le mari, pour les frais de la torture et du bûcher ; il y ajoute 60 florins au profit des Archiducs. En 1600, on rôtit le mari et la femme : les Altesses obtiennent pour leur part huit journaux de terre, ensemencés de bled, et huit journaux ensemencés d'avoine. En 1603, Jean Beucker d'Arlon ayant péri dans les flammes, on présenta le compte aux enfants, qui payèrent 100 florins d'or. En 1604, Jacob Lerouyer, de Solange, est exécuté pour pratique de sorcellerie : on va trouver sa femme, on négocie avec elle, et on obtient, outre les frais, cinquante-six livres, comme témoignage de *recognoissance* aux Archiducs.

Si horribles que fussent ces procédures barbares, cette cupidité atroce et le prix du sang exigé des familles, peut-être y avait-il quelque chose de plus hideux encore : c'était l'empressement avec lequel la noblesse du pays, les dignitaires de l'Eglise et même le peuple imitaient ou secondaient la stupidité homicide des princes espagnols. Qu'Albert et Isabelle fissent périr chaque année dans les supplices des milliers de pauvres créatures, ces victimes n'étaient point pour eux des compatriotes : c'étaient les

Digitized by Google

enfants d'une autre race, dont les souffrances les touchaient peu, dont le désespoir n'attendrissait point leur cœur : ils ne songeaient qu'au triomphe de leur abominable piété. Mais que les seigneurs indigènes, que les prieurs des monastères, que les abbesses qui avaient droit de haute et basse justice dans leurs domaines, que le peuple enfin donnassent une pleine approbation à ces férocités, voulussent y concourir et y prendre part, voilà ce qui atteint jusqu'aux derniers replis de la conscience humaine et y soulève un orage d'indignation. Rien de plus avéré pourtant : des actes authentiques prouvent que les seigneurs de Mérode et de Liedekerke, entre autres, que l'abbé de Saint-Denys et l'abbesse de Gilenghien rivalisaient de fanatisme avec l'ancien inquisiteur Albert, avec l'archiduchesse Isabelle, fille et petite-fille de deux meurtriers, Philippe II et Charles IX. « Personne ne sera épargné, » disait tout haut Jean de Mérode.

Quoique les prétendus agents du démon fussent exterminés par centaines, qu'on vît constamment tournoyer au-dessus des villes la flamme des bûchers catholiques, la population accusait souvent les juges de tiédeur et les bourreaux de mollesse. Ils lui semblaient ne pas accomplir leur besogne avec assez de verve et d'ardeur. Et souvent, lorsque le tribunal infâme relâchait une victime à moitié morte, les chairs labourées, les os disloqués par la torture, la foule se ruait sur elle, la condamnait et l'exécutait. En 1603, les auto-da-fé devenant plus rares à Enghien, les habitants s'indignèrent : les citoyens de la ville et les manants d'alentour sommèrent le bailly de faire justice, *offrant de payer et soutenir les frais et dépens*, et afin de le stimuler, de prouver leur intention formelle, douze des mieux traités par la fortune signèrent l'engagement. Une autre fois, une pauvre vieille, que le Saint-Office venait d'absoudre, ayant été mendier dans un village, les rustres de l'endroit la saisirent et la lancèrent au

Digitized by Google

milieu de l'Escaut. Ailleurs, les jeunes gens du pays donnent la chasse à une prétendue sorcière, la plongent dans l'eau plusieurs fois, puis la tirent de la rivière et la déposent sous un arbre, qui passait pour détruire les maléfices : le lendemain, on la trouva morte (1). Telle était la fureur et l'imbécillité de la multitude qu'elle imitait les procédés de l'Inquisition, que de simples particuliers mettaient à la torture des individus soupçonnés de magie : un habitant de Marquette, Philippe Truye, eut l'audace de passer la frontière, de venir chercher en France Jeanne Hullet, qu'il supposait coupable d'avoir fait mourir ses enfants et ses bestiaux par des pratiques mystérieuses, l'emmena chez lui en la rouant de coups, puis, l'ayant attachée, lui infligea pendant toute la nuit les plus cruels tourments. Ce crime étant demeuré impuni, le même furieux, quelque temps après, brisa la porte d'un vieillard de soixante-quinze ans et l'assassina dans son lit, parce qu'il le croyait magicien.

Et la débauche se mêlant à la barbarie, toutes sortes d'individus saisissaient des femmes, des jeunes filles principalement, les visitaient sur tout le corps, pour y chercher les marques du démon, et les rasaient. On pense bien que la terreur les livrait sans défense à leurs convoitises obscènes.

Des meurtres, des sévices pareils étaient contraires aux lois, punis par les ordonnances criminelles. Les baillis, les autorités judiciaires se trouvaient donc parfois obligés d'intervenir, de procéder contre les assassins et les persécuteurs sans mandat. Mais alors on en référait à l'archiduc Albert, qui grâciait toujours les coupables, leur témoignait même une certaine faveur, *à cause de leurs bonnes intentions.*

Tel était l'abrutissement où la superstition espagnole avait

(1) Charles Potvin : *Albert et Isabelle*, p. 219.

Digitized by Google

plongé les habitants des Pays-Bas catholiques, dès la fin du XVIe siècle et le commencement du XVIIe! La population applaudissait à sa propre infortune. Les dénonciateurs pullulaient. Beaucoup d'individus offraient de payer les dépenses occasionnées par les poursuites, la torture, le jugement et l'exécution. Présenter ses mains aux chaînes de l'étranger, tendre la gorge à ses bourreaux, seconder leur barbarie, quelle dégradation morale et intellectuelle! Voilà pourtant le spectacle qui frappait les yeux de Van Dyck, au moment où il rentrait dans sa patrie. Quelle consolation au milieu d'une pareille infortune? Le sol entier de la Belgique était comme un vestibule de l'enfer, où l'on entendait par anticipation les rugissements des damnés, où de stupides dévots jouaient à l'égard de leurs frères le rôle du démon.

Les habitants de quelques villes, cependant, avaient fini par se plaindre de ne pouvoir traverser les places publiques, sans être bouleversés, terrifiés, par la vue des malheureux qui se tordaient dans les flammes, en proie aux convulsions d'une effroyable douleur. On avait alors pris le parti de les cacher sous une espèce de hutte en bois, qu'on nommait *la logette*. Ils y périssaient incognito, pour ainsi dire, sans même exciter la pitié de leurs compatriotes, mais aussi sans épouvanter et faire frémir les citoyens qui échappaient aux soupçons. Et les parents payaient les frais de la logette.

Van Dyck fut saisi d'horreur, comme le prouvent un grand nombre de ses tableaux. Dans l'inattention et la gaieté de la jeunesse, ces drames continuels ne l'avaient pas ému. Il ne les regardait pas, selon toute probabilité, il ne les jugeait pas, il n'y réfléchissait pas : ils lui semblaient, en quelque sorte, naturels, tant ils faisaient partie du train ordinaire des choses. Mais quand un lointain voyage l'en eût déshabitué, quand il les revit après

Digitized by Google

trois ans et dix mois d'absence, quand il les considéra d'un œil attentif, avec un esprit lucide, son cœur fut déchiré, sa conscience fut révoltée. Par une abominable transformation, avec les maximes généreuses, avec les préceptes fraternels de l'Évangile, les prêtres catholiques étaient parvenus à faire la plus cruelle, la plus folle, la plus sanguinaire des religions, une religion où les sacrifices humains ne cessaient à aucune époque de l'année, où montaient constamment vers le ciel les cris de la douleur, les hurlements des chairs torturées, les imprécations du désespoir et les râles de l'agonie !

Certains tableaux nous ont déjà montré quels effets terribles avaient produit sur l'imagination de Van Dyck ces spectacles effroyables. Nous allons en décrire de non moins tragiques, en les groupant d'après leur caractère et non d'après l'époque où ils furent exécutés.

Derrière le maître-autel de l'église Notre-Dame, à Courtray, tout au fond de l'abside, se trouve un des plus admirables chefs-d'œuvre que la peinture ait jamais produits. Le tableau figure l'Érection de croix : l'instrument funeste, à demi soulevé, occupe diagonalement la toile. Il se détache sur un fond nuageux, dont la mélancolie sied bien au caractère de la scène; les vapeurs lugubres ne laissent pas entrevoir un coin du firmament. Le Rédempteur est cloué au gibet que dressent des hommes vigoureux. Ses traits n'expriment ni la résignation, ni le dévouement, ni la charité : une amère et poignante douleur les anime seule. Le martyr n'accepte pas son supplice; il lève vers le ciel des yeux pleins de reproches, pleins d'une muette ironie et de funèbres questions. Son pâle visage, sa barbe et ses cheveux noirs augmentent l'énergie de ce dramatique appel aux principes de la justice. Quoique fixé au bois sanglant, le Christ a une attitude majestueuse; la couronne d'épines entoure son front

Digitized by Google

comme un diadème royal. Son corps svelte et nerveux, d'élégantes proportions, se distingue aussi par quelque chose d'héroïque. C'est l'innocent qui demande compte à Dieu de ses tortures, qui proteste de toutes ses forces contre l'iniquité dont il est victime. Byron n'eût pas conçu autrement le type du malheur immérité. De cette bouche noble et fière, on croit entendre sortir le cri de tous les opprimés qui, depuis les époques les plus lointaines, ont payé de leur vie ou de leurs souffrances la gloire et le bonheur de l'humanité. Sacrifice éternel, qui trouble la conscience, jette l'esprit dans le doute, et soulève au fond des cœurs de sinistres problèmes! La vigueur morale, dont la tête de Jésus porte l'empreinte, est si grande qu'elle produit un effet sublime. Il semble que rien ne doive tenir contre elle, contre cette force intime de la justice. La taille athlétique des bourreaux, leurs violents efforts paraissent mesquins auprès d'une telle puissance. L'exécution est digne de la pensée : on ne saurait porter plus loin la finesse, l'éclat et l'harmonie de la couleur. Ce morceau doit compter à la fois parmi les chefs-d'œuvre de la peinture et parmi les chefs-d'œuvre du maître. Les costumes seuls ne sont pas très heureux (1).

Ainsi la cruauté infâme qui décimait un peuple tremblant et soumis, navrait l'âme douce et miséricordieuse de Van Dyck, le transportait d'indignation. Un homme si bienveillant et si patient ne pouvait contenir son horreur. Près du poète aux émotions charmantes se dressait une muse farouche, l'œil menaçant, les poings crispés, cherchant une arme et ne trouvant qu'un pinceau. Mais ce pinceau avait une éloquence immortelle : aucun artiste flamand, aucun peintre moderne n'a été inspiré comme Van Dyck par la haine du mal, de l'oppression et de l'injustice. Les

(1) Il faut dire aussi qu'un des bourreaux, vu par derrière, semble n'avoir que des cheveux et un embryon de crâne.

Digitized by Google

imprécations de Prométhée sur son roc sauvage, maudissant l'iniquité des dieux, semblaient, pendant tout le moyen âge, s'être éteintes dans le murmure de la prière et dans les mélodies plaintives des chants sacrés. Avec Byron, la conscience humaine s'est révoltée de nouveau contre le spectacle du monde, a porté une accusation formelle contre la puissance mystérieuse qui le gouverne, qui paraît aimer le vice, protéger le crime et choyer les scélérats. La même note émouvante a retenti une fois sur la pieuse harpe de Lamartine. Mais, deux siècles auparavant, le plus habile disciple de Rubens avait donné une forme splendide et tragique aux protestations du droit et de la pitié. L'asservissement, la ruine de son pays entretenaient dans son cœur ce sombre lyrisme. Le *Sauveur mourant*, que Lille est fière de posséder, l'exprime avec autant de force que d'éloquence (1). Accablé par la douleur, Jésus est près de rendre le dernier soupir. Madeleine en pleurs se précipite vers lui et embrasse ses pieds sanglants; la Vierge désespérée lui tend les bras, en attachant sur lui un profond regard; un peu plus loin, saint Jean, la figure baignée de larmes, lève la tête vers le martyr agonisant; derrière la Vierge, à droite, Marie Cléophas baisse le front sous le poids de son chagrin; dans le fond, à gauche, les soldats et les bourreaux, emportant les instruments du supplice, retournent vers Jérusalem.

Je doute qu'il existe une œuvre plus saisissante. Le prophète, qui se sent mourir, considère les autres personnages avec des yeux sinistres, avec une figure décomposée, où le drame atteint les dernières limites de la terreur. Il y a dans son regard, sous la voûte de ses épais sourcils, tout un monde d'idées funèbres. Ce n'est pas le Dieu fait chair se dévouant pour la race humaine;

(1) N° 76 du Musée. Ce tableau décorait autrefois le maître-autel dans l'église monastique des Récollets, à Lille.

Digitized by Google



LA SAINTE VIERGE (d'après la gravure de Bolswert).

Digitized by Google

Digitized by Google

c'est l'innocent indigné, exaspéré de son injuste supplice, ne pardonnant pas au destin ses souffrances imméritées. Son grand corps maigre, en pleine lumière, a aussi quelque chose de lugubre, semble exprimer la tristesse et la désolation. Tout cela se détache sur un fond de paysage obscur et de nuées sombres, qui en augmente l'effet. On croit entendre le novateur juif murmurer cette plainte navrante :

Levez donc vos regards vers les célestes plaines,
Cherchez Dieu dans son œuvre, invoquez dans vos peines
Ce grand consolateur.
Malheureux ! la bonté de son œuvre est absente.
Voùs cherchez votre appui ? l'univers vous présente
Votre persécuteur.

De quel nom te nommer, ô fatale puissance ?
Qu'on t'appelle destin, nature, providence,
Inconcevable loi ;
Qu'on tremble sous ta main, on bien qu'on te blasphème,
Soumis ou révolté, qu'on t'abhorre ou qu'on t'aime,
Toujours, c'est toujours toi !

La plume, habituellement plus diserte et plus flexible que le pinceau, ne peut rendre l'affreuse détresse de ce sacrifice inaccepté. Les personnages qui entourent la victime n'affaiblissent pas l'impression terrible de la scène. La douleur va jusqu'à l'hyperbole dans les yeux sanglants de la Vierge et du disciple bien-aimé. La couleur est merveilleuse : les contrastes d'ombre et de lumière y sont très fortement accusés, poussés même à un point d'énergie que n'offrent pas souvent les tableaux du maître. On ne peut rien voir de plus splendide que Madeleine embrassant le pied de la croix.

Non moins dramatique est une page du musée de Valenciennes, qui représente la mort de saint Jacques le Majeur, apôtre peu

Digitized by Google

connu, dont la Légende dorée conte le supplice (1). Abiathar, grand prêtre des Juifs, excita parmi le peuple une émeute contre le disciple de Jésus et le fit conduire à Hérode Agrippa, la corde au cou. Et lorsque, d'après le commandement d'Hérode, on emmenait le confesseur pour lui trancher la tête, un paralytique étendu sur le chemin le pria, en gémissant, de vouloir bien le guérir. L'apôtre lui dit : « Au nom du Rédempteur, pour lequel on me mène à la mort, lève-toi et bénis Jésus. » Et le paralytique se leva guéri. Un scribe, nommé Josias, qui aidait à tirer la corde dont saint Jacques était lié, voyant ce miracle, se jeta aux pieds du martyr et lui dit qu'il voulait être chrétien. Une si rapide conversion transporta de rage Abiathar; il fit saisir Josias et lui cria : « Si tu ne maudis pas le nom de Jésus, ta tête sera tranchée la première. » Josias, au lieu de frémir, bénit le Christ et fut aussitôt condamné à mort. Saint Jacques, priant un soldat de lui donner un peu d'eau dans une écuelle, baptisa le nouveau chrétien. Et ils furent, l'un et l'autre, décapités sur-le-champ.

Tel était le programme du tableau; voici comment le peintre l'a exécuté.

Le scribe vient d'avoir la tête abattue; le cadavre est tombé sur la poitrine, devant saint Jacques le Majeur, et le sang jaillit à flots des veines du cou. Agenouillé, les poignets garrottés d'une corde, l'apôtre lève les yeux vers le ciel et, avec les doigts de sa main droite immobile, montre son compagnon déjà sacrifié, tandis qu'un second bourreau tire son large glaive pour le décapiter lui-même. Ce bourreau, vêtu de gris, fait un grand effort pour tirer sa lame, comme s'il s'apprêtait à frapper un coup terrible. Deux angelets, qui descendent du ciel, apportent au

(1) Ce tableau appartenait à la confrérie de Saint-Jacques le Majeur, frère aîné de saint Jean l'Évangéliste, et décorait sa chapelle dans l'église Notre-Dame de la Chaussée, à Valenciennes.

Digitized by Google

martyr une palme et une couronne; mais saint Jacques ne peut les voir. Le saint a pour costume une draperie blanche et un ample manteau bleu; l'étoffe blanche, qui produit le meilleur effet, s'interpose comme une lisière entre l'azur éclatant du manteau et les nuances de la chair, formant ainsi une heureuse transition. Le buste, l'épaule, le visage sont magnifiques de dessin et de couleur. Mais ce qui frappe surtout, ce qui émerveille, c'est la tête, si vigoureusement traitée qu'elle domine tout le tableau. Avec sa barbe et ses cheveux noirs, son type élégant, sa bouche délicate, cette figure au teint pâle, tourmentée d'une agitation nerveuse, produit un effet sublime. Les yeux, tournés vers le ciel, n'expriment nullement la résignation; bien loin d'accepter sa mort douloureuse, de bénir la main qui le frappe, le martyr adresse à l'ordonnateur des choses un muet reproche, lui demande compte avec amertume de la hideuse manière dont il a organisé le monde, réglé la vie humaine et le sort des peuples; dans son regard sont concentrées toutes les accusations du poète qui énumère les infamies de l'histoire:

La vertu succombant sous l'audace impunie,
L'imposture en honneur, la vérité bannie,
L'errante liberté
Aux dieux vivants du monde offerte en sacrifice,
Et la force partout fondant de l'injustice
Le règne illimité!

La fortune toujours du parti des grands crimes;
Les forfaits couronnés devenus légitimes;
La gloire au prix du sang!
Les enfants héritant l'iniquité des pères
Et le siècle qui meurt racontant ses misères
Au siècle renaissant!

Et une note particulière, un cri personnel se mêlant à cette plainte générale, les yeux du réformateur maudissent l'impré-

Digitized by Google

voyance ou l'indifférence du guide souverain, qui a laissé mettre à mort un innocent, qui va le laisser périr lui-même. Un Dieu qu'on nomme juste et bon favoriser par son immorale insouciance le triomphe du crime !

Comme nous voilà loin de l'abnégation et de l'humilité chrétiennes ! Au lieu d'un martyr docile et abattu, nous avons sous les yeux une victime pleine de rancune. La scène a toute l'éloquence de la vérité. Dans le pieux carnage qui décimait la population de la Belgique, l'auteur dut voir plus d'une fois cette expression désespérée sur le visage des malheureux qu'on traînait à la question ou à la mort; il dut les voir regarder le ciel avec indignation, pour lui reprocher la sanguinaire astuce de ses ministres. L'histoire a le défaut de ne pouvoir peindre assez vivement les catastrophes qu'elle raconte; le pinceau n'en retrace qu'un moment. Figurez-vous, si vous le pouvez, la désolation d'une famille à laquelle on arrache un père, une mère, une enfant chérie, sous un prétexte absurde, sous une inculpation chimérique : on les traîne dans une salle lugubre, où un bourreau les met à la torture; du chevalet, on les transporte saignants, brisés, disloqués, sur la paille d'un cachot, puis, à quelques jours de là, on les brûle en grande pompe, comme des maudits, comme des assassins, comme de vils criminels. Et leurs biens deviennent la proie des juges, leurs enfants ou leurs parents sont déclarés infâmes (1). Un malheur sans nom, un mépris sans pareil s'abattent sur un innocent qui proteste en vain, qui subit une mort affreuse, sur tous ceux qu'il aimait, qu'il aurait du moins voulu sauver, mais que l'intolérance condamne à mener une existence lamentable, au milieu des pleurs, de la haine publique, du dénuement et de la souffrance, avec un horrible souvenir pour

(1) La confiscation des biens et la flétrissure de toute la parenté avaient lieu dans les procédures pour crime d'hérésie.

Digitized by Google

toute consolation! O race humaine! voilà par quels hommages tu as voulu honorer celui que tu appelais le Dieu de miséricorde!

Quelques-uns des prétendus complices de Satan, qu'on vouait au bûcher, devaient se débattre, invoquer Dieu, adjurer les spectateurs, opposer aux gardiens, aux bourreaux, une vaine résistance. Ces efforts sont très bien rendus dans une esquisse du martyre de sainte Barbe, possédée par madame Wuyts, à Anvers, dont la belle collection deviendra le musée de Lierre. La sainte ne compte pas sur le bonheur et la gloire des élus, ne songe même pas aux promesses du Galiléen; dominée tout entière par son horreur de la mort, elle pousse des cris désespérés. Si elle trouvait quelque moyen d'échapper au supplice! Si elle trouvait du moins une arme pour combattre! Mais le bourreau la tient aux cheveux; il a rejeté en arrière sa main droite et son large glaive, il s'apprête à porter un coup terrible, en ramenant de toute sa force son bras sur la victime. A l'expression furieuse de son œil, on dirait qu'il accomplit une vengeance personnelle. Les anges qui apportent une couronne, semblent un hors-d'œuvre dans ce tableau, dont ils n'adoucissent pas l'horreur. L'infortunée qu'on égorge se soucie bien de leurs guirlandes (1)!

L'autre aspect de la souffrance, la douleur plaintive, gémissante, accablée, Van Dyck ne l'a pas moins bien rendue. Son Christ du musée d'Anvers l'exprime admirablement. Il est seul, cloué au bois sanglant, sur la colline funèbre. Nul ne le pleure, nul ne compatit à ses angoisses, parent, ami ou disciple; autour de la croix, ni arbres, ni monuments, ni perspective; rien qu'un ciel lugubre et d'une désolante uniformité. Aussi quels regards suppliants le poète méconnu tourne vers le ciel! Quel profond

(1) Cette esquisse a servi à faire un tableau, qui a été gravé, mais sans le nom du graveur et sans l'indication du lieu où se trouve la toile.

Digitized by Google

désespoir contracte son visage! Comme tout, dans ses yeux rougis par les larmes, dans sa figure blême et décomposée, exprime l'abattement d'une infortune sans compensation, d'une détresse qui ne lutte pas, qui implore avec amertume le divin oppresseur!

Quel crime avons-nous fait pour mériter de naître?
L'insensible néant t'a-t-il demandé l'être
Où l'a-t-il accepté?
Sommes-nous, ô hasard l'œuvre de tes caprices?
Où plutôt, Dieu cruel, fallait-il nos supplices
Pour ta félicité?

Comme certaines compositions de Rubens, ces toiles et cette esquisse de Van Dyck nous montrent le scepticisme moderne en lutte avec les traditions juives. Dans la Belgique opprimée, le catholicisme régnait par la terreur; mais, de temps en temps, le doute se dressait devant la raison, la justice et la pitié soulevaient les consciences. Une image d'Otho Venius, qui orne le musée de Bruxelles, fait déjà voir l'esprit d'examen suspectant la légende hébraïque (1). Elle figure la bizarre union de sainte Catherine et de l'enfant Jésus. C'est un des morceaux les plus gracieux, les plus animés de l'auteur. La docte fille a un air d'embarras pudique, et le jeune épouseur une mine narquoise, le regard d'un amant qui triomphe, comme si le mariage pouvait être consommé. La Vierge elle-même sourit avec une expression de réserve malicieuse, insinuant des choses qu'elle ne voudrait pas dire. Dans le ciel planent des anges, qui apportent une couronne à la fiancée du petit Emmanuel. Un capucin agenouillé, beaucoup trop sérieux pour la circonstance, se morfond devant le comique épisode. Ou je me trompe fort, ou c'est là une

(1) N° 338. Il est signé : *Otho Venius L. M. f.*, 1589. Les lettres L. M. signifient probablement *Lubens Merenti* : ce serait alors un cadeau fait par l'artiste à quelque personnage.

Digitized by Google

manière de concevoir une pieuse donnée, qui sent le railleur et l'incrédule.

Un tableau fait en commun par Rubens et Brueghel de Velours, légué depuis peu au musée d'Anvers, montre dans quelles idées lugubres les fureurs de la seconde Inquisition avaient plongé toute l'École (nº 319). L'œuvre est charmante d'aspect; un délicieux paysage de Brueghel compose le fond, et, dans ce paysage, un tertre couvert d'arbres et de broussailles, forme la partie principale. La vue s'y arrête, excepté sur la gauche, où elle pénètre dans une campagne triste, couronnée d'un ciel sombre, mais éclairée par un effet de lumière oblique des plus heureux. Pour mettre sa facture en harmonie avec celle de Brueghel, Pierre-Paul a donné à sa couleur et à sa touche une finesse qui ne lui est pas habituelle.

Quand on approche néanmoins, l'horreur vous saisit. Le Crucifié est étendu par terre, au premier plan, mort, dans une posture analogue à celle que lui a donnée Rubens, sur le fameux tableau réputé jadis antérieur à son départ pour l'Italie, mais certainement exécuté longtemps après son retour (1). Le raccourci de la jambe gauche se trouve reproduit sur le panneau qui nous occupe, mais appliqué à la jambe droite. Cette préoccupation de modifier un même effet semble prouver que les deux morceaux ont été peints vers la même époque. Le Christ du grand tableau est sinistre, avec ses teintes verdâtres et ses larges traînées de sang; mais sa figure a encore de fermes contours, le travail chimique de la dissolution n'étant pas parvenu assez loin pour les amollir. Dans le petit tableau, le visage est horrible, l'affaissement des chairs annonce que la putréfaction a commencé. La

(1) Musée d'Anvers, nº 314; gravé par Bolswert. Il représente le Christ mort et vu en raccourci, étendu sur les genoux de son père, au-dessus duquel plane la colombe : c'est donc une image de la Trinité.

Digitized by Google

Vierge, par un caprice effroyable, soulève une des paupières bleuâtres, qui cachent les yeux pourris! C'est la mort dans toute sa hideur, excitant même le dégoût et révoltant les sens. Le teint livide, les traits bouleversés, l'attitude pathétique de Marie accroissent l'émotion du spectateur. Une sainte femme se prosterne, les mains jointes, dans une crise de désespoir, devant l'affreuse dépouille. Madeleine, saint Jean, Marie Salomé sont aussi aux prises avec une atroce douleur. Marie Cléophas, le visage tourné vers le ciel, s'inonde de larmes : ses traits vulgaires, sa large bouche triviale, ses gros yeux rougis par les pleurs, donnent à sa désolation un air de vérité qui la rend plus tragique.

C'est ainsi que chez un peuple gai, ami de la joie, des chants et des festins, l'oppression étrangère avait évoqué le sombre esprit du drame. Hélas! ces chairs mortes, ce sang figé, ce cadavre en putréfaction, ce n'étaient pas les chairs, le sang, le cadavre du Rédempteur: c'étaient ceux des martyrs de l'oppression espagnole, torturés, assassinés au nom même de Jésus, qui symbolisait leur ruine, leur désespoir, leur fin atroce, et qui ne les avait pas sauvés!

Même lorsque Van Dyck ne met point en accusation la Providence, il a un penchant à considérer les motifs pieux par le côté purement humain. Une admirable toile du musée de Brunswick peut servir d'exemple. Elle montre la Vierge assise, portant sur ses genoux le Messie en bas âge, qui se tient debout et qu'elle environne de son bras. Dans ce groupe idéal règne sans partage le sentiment maternel. L'enfant est si beau, si frais, si noble et si gracieux, que Marie songe uniquement à le préserver de la douleur et de la mort. Elle lève donc vers le ciel des regards suppliants et dramatiques, pour obtenir que les souffrances, que l'agonie cruelle, prédites à son fils, lui soient

Digitized by Google

épargnées. Dieu pourrait-il frapper sans miséricorde un être si charmant et frapper du même coup sa malheureuse mère? Éprouvant par anticipation les angoisses de ces heures funèbres, elle ne songe pas que c'est une victime expiatoire ou, pour mieux dire, elle ne tient pas à ce qu'il sauve le genre humain. C'est un sentiment bien naturel, mais ce n'est à aucun égard une pieuse donnée. Quelle superbe femme que la Vierge! De quelle main ravissante elle protège contre une chute son enfant bien-aimé! Jamais chairs n'ont été à la fois plus vraies, plus brillantes et plus moelleuses. La robe pourpre et le manteau vert qui la drapent, émerveillent de leur splendeur inouïe.

Cette belle toile me rappelle une œuvre analogue, que possède à Anvers Mme Wuyts. La Vierge et son nourrisson prédestiné en forment également le sujet. Couché tout nu à la renverse, entre les genoux de sa mère, l'enfant lève la main droite pour lui caresser la joue. Ses cheveux bouclés tombent et flottent derrière sa tête. Les formes sont d'une vigueur, d'une beauté, que la parole ne peut décrire. La main appuyée sur son cœur, avec une expression d'ineffable tendresse, Marie se penche vers son fils. C'est le monde entier pour elle, c'est le passé, le présent et l'avenir que cette adorable créature. Noblement posée, habilement drapée, la Galiléenne porte une tunique amarante pâle, comme si elle sortait de chez Otho Venius.

Deux magnifiques toiles du musée d'Anvers, représentant le Christ mort et descendu de croix, où palpite encore, pour ainsi dire, la profonde sensibilité de Van Dyck, nous montrent la pauvre mère accablée par le tragique dénouement qu'elle a prévu, qu'elle n'a pu détourner de son fils. Une de ces odes coloriées semble avoir été peinte pendant le séjour de l'auteur en Italie, ou sous l'influence de ses études méridionales, l'autre le fut évidemment après son retour. Le dessin et la couleur de la première

Digitized by Google

trahissent l'action de Venise : on y remarque les teintes sombres, chaudes et harmonieuses du Titien. Le corps du Fils de l'homme èst appuyé sur le giron de sa mère, assise au pied d'une roche. Les bras étendus, elle regarde le ciel avec désespoir et a l'air d'implorer le secours divin, pour résister à l'affliction qui l'accable. Saint Jean soulève la main gauche du Christ et en montre la plaie à un ange sortant des nues. Celui-ci joint les mains d'un air de profonde tristesse; un autre envoyé cache sa figure et ses pleurs. Le cadavre étant placé de côté, le spectateur le voit de face ; c'est un beau travail assurément. La vigueur, l'harmonie, le noble caractère et l'habile disposition de l'ensemble frappent dès le premier abord.

Le goût de Rubens a jeté sur le second morceau un reflet bien visible : seulement les types sont plus fins, plus élégants, que chez le maître. Une grande roche qui surplombe et une partie du ciel occupent tout le haut de l'image, ce qui est contraire aux principes de Pierre-Paul. Nous ne signalerons pas quelques autres différences moins graves. Le Christ a bien la pesanteur et l'inerte abandon de la mort. Sa mère regarde le ciel avec un sentiment de profonde douleur et paraît invoquer l'assistance du juge éternel, comme dans l'œuvre précédente. Madeleine porte cette magnifique robe de soie jaune que Rubens a coutume de draper autour d'elle. La pénitente baise la main du prophète en versant des larmes ; sur la figure de saint Jean roulent aussi des pleurs. Le drame est complet.

La stupidité des Juifs, qui demandaient l'amnistie pour Barrabas et la mort pour Jésus, la sottise cruelle du peuple belge qui secondait la tyrannie catholique, paraissent avoir inspiré quelquefois à Rubens des sentiments de profonde misanthropie. Jugeant la foule, comme il jugeait les oppresseurs étrangers, il en venait à concevoir un mépris bien légitime pour l'espèce hu-

Digitized by Google

maine. Un tableau que possède le musée d'Amsterdam exprime ce dédain avec une frappante énergie. Ponce-Pilate y consulte le peuple hébreu sur la manière dont il doit traiter Jésus. Le Galiléen est un homme admirable, aux formes athlétiques, une sorte de héros qui semble pouvoir braver tout l'univers, lutter contre la routine et l'ignorance avec une force indomptable; Ponce-Pilate a le type d'un homme fin, avisé, expérimenté, qui sait à quoi s'en tenir sur les choses de ce monde; ses beaux cheveux bouclés grisonnent et sa barbe commence à blanchir. Il montre donc le Sauveur au peuple hébreu: mais il faut voir son air de dédain et de raillerie! Tout son visage déclare qu'il cède aux circonstances, demande par nécessité l'avis de la multitude, mais la méprise et la domine du haut de son intelligence. Le fier inculpé ne la méprise et ne la domine pas moins. Lui aussi a le type d'un homme judicieux, perspicace, observateur : il jette sur la foule un regard oblique, froid, dédaigneux, plein de sarcasme. Ponce-Pilate semble dire : « Oui, troupeau de bélîtres, je vais vous consulter, mais je prévois votre décision, qui sera conforme à votre sottise. Un beau tribunal, en vérité! » Les sentiments du Christ sont plus amers : « Voilà donc la tourbe de niais et de gredins pour lesquels je vais mourir! Voilà les gueux que nous appelons nos frères! La parenté est flatteuse. J'ai voulu les instruire, les purifier, les préserver des catastrophes qui menacent tous les peuples aveugles, toutes les nations corrompues : ils m'ont insulté, frappé, couronné d'épines; ils vont me préférer un assassin, me condamner à mort. Quelle race, et quelle folie de se dévouer pour elle! » Toutes ces réflexions poignantes, on les lit sur la figure moqueuse et hautaine du prophète insulté, qui regrette son sacrifice. Jamais donnée ne fut moins pieuse, moins orthodoxe, moins évangélique. Nul doute que ce colosse railleur n'exprimât les opinions secrètes de Rubens sur la

Digitized by Google

majorité de notre espèce; mais quand le grand peintre, homme si réservé, si prudent, laissait entrevoir ainsi ses répugnances et ses colères, en un jour de misanthropie, que devenait l'idée religieuse? Elle s'évaporait, elle allait se perdre dans les sphères supérieures de la pensée humaine (1). La facture de ce morceau est large, simple et forte, comme l'exigeait la donnée. La main puissante de Rubens a couru librement sur la toile (2).

Je n'ai vu aucune page de Van Dyck, où perce le même dédain aristophanesque, et je doute qu'il en existe. La profonde sensibilité du maître idéal ne lui permettait point de tourner en raillerie les jugements douloureux qu'il portait, à contre-cœur, sur la folie et la perversité humaines. Ils conservaient chez lui la forme de la tristesse et de l'indignation. L'ironie, cette arme froide et acérée, n'était pas faite pour sa main délicate. Pauvre poète, à l'âme douce et tendre, il ne savait que gémir sur le malheur, sur l'abaissement de ses compatriotes, sur les forfaits sanguinaires qui révoltaient sa conscience et torturaient sa mémoire.

(1) Comparez ce tableau, par la pensée, avec les deux toiles du Musée de Bruxelles et du musée de Lyon, qui représentent *Le Christ indigné voulant foudroyer le monde*, que j'ai décrits dans mon volume intitulé: *L'Art flamand dans l'est et le midi de la France*, p. 304, et dans mon in-18 sur *Rubens et l'École d'Anvers* (4e édition), p. 207.

(2) L'administration du Musée, la croyant une copie de Rubens, par Pierre van Mol, l'a reléguée dans un escalier avec cette inscription: *D'après Rubens*. Je l'ai examinée avec le plus grand soin, et elle m'a paru belle comme un original (nº 207). En compensation, le catalogue attribue à Van Dyck une affreuse *Madeleine repentante*, qui n'est même d'aucun élève de Pierre-Paul (nº 103). L'*Ecce homo* de Rubens a été gravé par C. Galle.

Digitized by Google

CHAPITRE XII

PREMIERS TRAVAUX ET SITUATION DE VAN DYCK APRÈS SON RETOUR.

Oublions les scènes infernales auxquelles nous venons d'assister ; comme le Dante et Virgile, sortant des régions maudites, aspirons l'air du ciel, retournons parmi les vivants et montrons quel accueil Van Dyck reçut de ses compatriotes, au moment où il rentrait dans sa ville natale, couronné de gloire, pour ainsi dire, et encore tout ému de ses triomphes sur le sol italien.

Au lieu d'aller à sa rencontre avec des chants et des corbeilles de fleurs, on se tint sur la réserve. Les peintres, le clergé, les amateurs, les riches bourgeois, qui l'avaient oublié autant que possible, voulaient voir ce qu'il avait appris au delà des monts, s'il avait perdu ou gagné pendant sa longue absence. Habitué, hors de sa patrie, à l'empressement, à la faveur, aux éloges que lui prodiguaient les méridionaux, il trouvait chez les siens, parmi les compagnons de sa jeunesse, la méfiance et la malveillance ; sur presque tous les visages s'ébauchait, à son approche, le sourire goguenard des sots, qui raillent par anticipation les efforts du talent et même du génie.

Sa position matérielle, d'ailleurs, n'était pas des plus brillantes.

Digitized by Google

Son père était mort pendant qu'il séjournait au delà des Alpes ; mais, quoiqu'il fût très riche, comme il avait douze enfants, dont Van Dyck était le septième, le droit d'aînesse n'avait probablement laissé au coloriste qu'une mince légitime. Et son absence n'avait pas dû être favorable à ses intérêts. Pour comble de disgrâce, les sœurs dominicaines ayant soigné ou peut-être seulement cajolé le malade, il avait voulu faire le généreux aux dépens de son fils, lui avait imposé par son testament un lourd tribut. C'était une extorsion au lieu d'un legs. Il lui prescrivait de peindre un tableau pour les bonnes religieuses, puis il expira, le 1er décembre 1622, et fut enterré sous les voûtes de la cathédrale.

L'acte de munificence ordonné à Antoine le charmait sans doute très peu, car il ne s'empressa point d'obéir. Malgré les instances que devaient lui faire les nonnes, il exécuta seulement la peinture en 1629, un *Sauveur crucifié*, où il mit sur une grosse pierre l'inscription suivante, qui dénote la contrainte à laquelle il cédait : *Ne patris sui manibus terra gravis esset, hoc saxum cruci advolvebat et huic loco donabat Antonius van Dyck;* c'est-à-dire : « Pour que la terre ne pesât point trop lourdement sur les restes de son père, Antoine van Dyck a roulé ce bloc au pied de la croix et en a fait don à ce lieu. » Don du rocher? de la pierre qu'il roulait comme Sisyphe? L'expression est bizarre. D'autres indices prouvent que le peintre exécutait une corvée. Le ciel, les nuages, le terrain, divers accessoires occupent plus de la moitié de la toile, contrairement aux principes de Rubens et de toute l'école. L'auteur expédiait une besogne qui le flattait médiocrement. Les personnages toutefois révèlent la main qui leur a donné la vie. Une profonde sensibilité les dramatise. Le Galiléen a terminé sa dure épreuve, mais ses traits fatigués conservent l'empreinte de ses généreuses souffrances. Pâle comme une lune

Digitized by Google

d'hiver, sainte Catherine semble près de défaillir au pied de la croix. Une tristesse admirable est peinte sur le visage de saint Dominique. Malheureusement les deux têtes sont beaucoup trop petites pour les corps, et de volumineuses draperies augmentent ce défaut (1).

N'ayant point hérité de la maison paternelle, Van Dyck fut contraint de chercher une habitation. Il ne pouvait s'installer comme Rubens dans un palais et ne trouva rien de mieux que de louer quelques pièces dans l'hôtel de la Ligue hanséatique. C'est un vaste bâtiment construit de 1564 à 1568, qui existe encore : il a 250 pieds de long sur 200 de large, et environne une cour spacieuse de ses constructions massives. Trois cents chambres s'allignent aux deux étages, et d'amples magasins occupent le rez-de-chaussée. Une haute tour, maintenant détruite, permettait d'apercevoir au loin les vaisseaux de la Hanse, qui remontaient ou descendaient l'Escaut. Van Dyck ne fit pas orner les pièces où il se logea : les murailles même de son atelier n'avaient pour décoration que les tableaux rapportés par lui des provinces italiennes, ses études et ses esquisses. Son chevalet et quelques sièges formaient tout l'ameublement. Là, dans une espèce de solitude monastique, le grand homme peignait les rares visiteurs qui lui demandaient leur effigie, ou les grandes toiles religieuses qu'il assombrissait des tristesses de son cœur.

Le premier tableau qu'il exécuta fut le portrait du bourgmestre Nicolas Rockox, cet ami de Rubens, tant de fois reproduit sur la toile et sur le cuivre par les artistes contemporains. Il leur avait commandé beaucoup de travaux, du reste, avait joué à leur égard le rôle de protecteur. Né le 14 décembre 1560, puis baptisé dans l'église Notre-Dame, il remplit dès l'année 1588 les fonctions

(1) Gravé par Bolswert. Le tableau se trouve maintenant au musée d'Anvers ; les Dominicaines en possédaient autrefois l'esquisse.

Digitized by Google

d'échevin. Le 5 septembre 1589, l'église bénit son union avec Adrienne Perez, dont l'image peinte ou gravée accompagne presque toujours la sienne. Albert et Isabelle le nommèrent chevalier, le 8 décembre 1599, à l'occasion de leur entrée solennelle dans la ville d'Anvers. Élu bourgmestre en 1603, il obtint huit fois encore cette haute distinction communale jusqu'en 1625. Pour l'église de la maison professe des Jésuites, Rockox fit exécuter un autel de marbre, consacré à saint Joseph, placé sur la droite du maître-autel et parfaitement conservé, que décorait jadis une *Sainte Famille* peinte par Rubens. Les Récollets eurent une plus grande part à ses libéralités : il ajouta aux ornements de leur église un autel de marbre précieux, où brillait, où resplendissait le fameux *Coup de lance*, que possède actuellement le musée de la ville; l'église même fut agrandie à ses frais d'un bâtiment nouveau, la chapelle de l'*Immaculée Conception*, pour laquelle il fit exécuter par Jean Mostaert une Vierge qui tient le Messie et apparaît à une troupe de fidèles (1). Le beau triptyque, dont l'image centrale figure l'*Incrédulité de saint Thomas*, tandis que sa propre effigie occupe le volet droit et celle de sa femme le volet gauche (2), pavoisa une des murailles. Il est dû au pinceau de Rubens.

Le portrait de Rockox nous montre en lui un homme fin, avisé, un aimable et joyeux compagnon, avec un demi-sourire sur les lèvres. Il a la tête nue, les cheveux ras, la moustache légèrement retroussée, la barbe en pointe. La structure osseuse et musculaire du visage est admirablement reproduite : la carnation brillante, le teint clair, la mine bienveillante et gaie font plaisir à voir. La main droite, inondée de lumière, se détache

(1) N° 262 du musée d'Anvers.

(2) N°s 307, 308 et 310 du musée ; les n°s 309 et 311, revers des ailes, contiennent les armoiries des deux personnages.

Digitized by Google

sans transitions et sans dureté sur le pourpoint en velours noir, par un de ces tours de force où excellait Rubens. La main gauche tient un livre d'heures. Adrienne Perez était merveilleusement assortie avec ce digne bourgmestre : elle s'offre à nous comme une bonne ménagère, vive, égrillarde, prête à rire aussi, d'une volonté ferme et audacieuse, que rien ne devait troubler, portant un chapelet pour l'acquit de sa conscience, mais aimant mieux surveiller un plat de choix que débiter des patenôtres. Si ces figures n'ont pas de caractère, n'expriment point la vie morale des personnages, ne laissent pas dans l'imagination un souvenir précis, où en trouver qui soient plus expressives et plus frappantes? On a pourtant dénié à Rubens le talent de peindre le portrait.

Ce fut dans la même chapelle que l'on abrita la dépouille du bourgmestre, quand il eut terminé sa longue carrière, le 22 décembre 1640, six mois et treize jours après la mort de son ami Rubens. Il avait distribué aux membres de sa famille, dans les derniers temps de sa vie, le bien patrimonial auquel ils pouvaient prétendre ; puis il avait disposé du reste par testament, pour des œuvres pieuses ou charitables. Adrienne Perez l'avait quitté, après trente ans d'union, le 22 septembre 1619, sans lui laisser aucun enfant. Le pinceau de Van Dyck, en 1625, ne put donc retracer que le mari (1).

Mais il parut triste au bienveillant Rockox de se faire peindre seul. Rubens l'avait associé autrefois à sa chère Adrienne; main-

(1) Pierre-Paul semble avoir eu pour Adrienne Perez une haute estime, dont il lui donna encore un témoignage posthume. En 1620, il lui dédia une belle planche que venait de terminer Vorsterman, représentant le petit Jésus qui caresse sa mère devant saint Joseph et devant sainte Anne appuyée sur le dossier d'un berceau. La composition est charmante. On lit au bas de la gravure :

D. Adrianæ Perez N. V. Nicolaï Roccox equitis conjugi
Petrus Paulus Rubens auctor lubens meritæ dedicavit.

Lucas Vorsterman sculp. et excud. An° 1620

Digitized by Google

tenant elle dormait sous la terre, dans la froide cellule des morts. Le digne bourgmestre eut l'idée ingénieuse, et pourtant bien naturelle, de lui substituer une de ses nièces, la mère du jeune enfant qui devait un jour porter le nom des Rockox et l'empêcher de s'éteindre. Van Dyck les esquissa d'abord tous les trois sur une même toile, conservée actuellement au musée de Turin. C'est une étude délicieuse, vivante et charmante. Il n'y a aucune ordonnance, aucune mise en scène : les personnages ne sont peints que jusqu'à moitié du buste, les vêtements à peine ébauchés ; la robe de la jeune dame n'est pas esquissée du tout. Mais l'artiste a eu la patience d'achever les têtes et les fraises qui étaient alors de mode dans les Pays-Bas. A gauche se trouve Nicolas Rockox, à droite sa nièce, au milieu et plus bas le petit Adrien, qui paraît avoir deux ans et porte un chapeau garni d'un bourrelet en velours rouge. Les visages sont aussi fins, aussi beaux que sur des portraits achevés. Rockox a l'œil aimable et caressant, une expression de bienveillance qui correspond aux incidents principaux de sa biographie. La dame est une jolie personne de vingt-sept à vingt-huit ans, avec de beaux yeux, un air très distingué, un crâne énorme comme celui du bourgmestre. Il n'y a aucune similitude entre elle et Adrienne Perez, dont la physionomie était bien plus commune. L'enfant aux joues roses a l'œil tranquille, la naïveté de son âge, naïveté que le grand physionomiste savait si bien rendre. Quelle finesse de modelé ! Quelle suave couleur ! Où est le peintre moderne qui pourrait ébaucher ainsi (1)?

Les tableaux que cette esquisse servit à faire se trouvent à Saint-Pétersbourg, dans la belle collection du comte Sergei-

(1) N° 427. L'œuvre est attribuée sans aucune raison à Van der Faes, nommé habituellement Pierre Lely. Le directeur actuel du musée m'a promis de rectifier l'indication *sous ma responsabilité*. Je lui ai répondu que j'acceptais.

Digitized by Google

Stroganoff; le bourgmestre occupe une des toiles, la mère et l'enfant l'autre toile. Waagen les décrit de cette manière : « Nicolas Rockox, dit le jeune, est assis sur un fauteuil dans une attitude aisée, appuyant sa main droite, qui tient un papier, sur une table où l'on voit un buste en marbre et un buste en bronze. Le fond, qui a un aspect très pittoresque, se compose d'une colonne à laquelle une draperie est suspendue et d'un espace libre, qui laisse apercevoir au loin la ville d'Anvers. Le personnage est vu jusqu'aux genoux. Sous tous les rapports, c'est une des plus belles effigies du maître. L'heureux agencement de l'œuvre, les traits sympathiques de ce magistrat, qui était l'ami intime de Rubens, le sentiment délicat de la nature que révèle son image, le coloris chaud et néanmoins très semblable à celui de Pierre-Paul, d'où l'on peut induire que le tableau fut exécuté peu de temps après le retour de l'auteur dans les Pays-Bas, font trouver naturel que deux graveurs éminents, Lucas Vorsterman et Paul Pontius, aient reproduit sur le cuivre une si belle peinture (1).

« Le portrait de femme a les mêmes dimensions. La personne représentée tient un enfant sur ses genoux : la tête, dessinée en pleine lumière, est d'une séduisante vérité. Les figures se détachent à merveille sur une draperie pourpre. L'exécution est tout à fait magistrale : un coloris splendide s'y trouve associé à une moelleuse harmonie. La main qu'on voit est d'une facture admirable. Le tableau soutient la comparaison avec celui de Rockox et doit avoir été peint à la même date (2). »

Malgré cette indication précise, Waagen désigne seulement la dame comme une personne inconnue, et ne se doutait pas qu'elle eût la moindre parenté avec le bourgmestre. Un détail du pre-

(1) Hauteur, 4 pieds ; largeur, 3 pieds 7 pouces et demi.

(2) *Die Gemælde-Sammlung in den Kaiserlichen Ermitage zu Saint-Petersburg*, par G. Waagen, p. 404.

Digitized by Google

mier tableau, très curieux pour nous, n'a pas d'ailleurs fixé son attention. L'espace libre du fond, qui laisse apercevoir la ville d'Anvers, est presque entièrement occupé par la Maison hanséatique, avec son ancienne flèche maintenant abattue. Ainsi Antoine van Dyck, aussitôt après son retour de la Péninsule, avait établi son chevalet dans cet hôtel désert, et il eut le caprice de le figurer sur la première toile qu'il peignit au bord de l'Escaut.

Les deux gravures du portrait de Rockox, par Pontius et Lucas-Émile Vorsterman, sont très intéressantes l'une et l'autre. Celle de Paul Pontius, qui dut précéder de longtemps la seconde, rend la physionomie du bourgmestre comme je l'ai vue à Turin, comme elle est probablement sur la toile de Saint-Pétersbourg. Mais sur l'estampe de Lucas-Émile la bonhomie a disparu : le magistrat populaire a l'œil dur, sec et impérieux; il semble questionner le spectateur comme un juge d'instruction. J'ose affirmer, d'après son histoire, qu'il n'a jamais regardé personne avec une si malveillante expression. D'où vient qu'il semble avoir changé de caractère sous le burin de Vorsterman? D'un incident que raconte l'Anonyme. Touchés des legs considérables faits par Rockox aux indigents, les aumôniers de la ville commandèrent à Diepenbeck, en 1642, une copie du portrait que nous venons de décrire et la placèrent, avec une inscription, sur le tombeau du bourgmestre, dans la cathédrale. Elle y resta jusqu'au moment de l'occupation française, et l'on ne savait pas ce qu'elle était devenue depuis cette époque. Je l'ai trouvée à Paris, chez un ancien marchand de tableaux, où j'ai eu occasion de la voir plusieurs fois. C'est un bon travail, d'une couleur vive et forte ; mais le traducteur n'a pas su reproduire la facture moelleuse de l'original; la couleur est sèche, les linéaments sont durs, beaucoup de détails ont été supprimés dans les carnations, et enfin, maladresse suprême, la figure avenante et souriante du bourgmestre a pris un air rébarbatif. Eh! bien, tout

Digitized by Google

donne lieu de penser que la gravure de Vorsterman fut exécutée d'après la copie et non d'après l'original, comme l'estampe de Paul Pontius : elle y correspond avec exactitude et en imite fidèlement l'infidélité.

On lit au-dessous des inscriptions curieuses. Une première indique les noms et les qualités du personnage, puis sont rangés sur quatre colonnes des vers latins fort ennuyeux, dont nous transcrivons seulement les derniers :

. . . . . Sic ora gerit, Roccoxius, actis
Inclytus et claris commemorandus avis.
Consule quo nonùm generosa Antverpia gaudet.
Fascibus haud ullis nobilitata magis.
Gevartius pos.

Après le panégyrique vient la dédicace :

Nobil[mo] amplissimoque Viro D. Hadriano Roccoxio, dicto Heetveldio, omnium bonarum Artium, Musarum et Elegantiarium Delicio, utq. Roccoxiani nominis et facultatum, ita virtutum ejus Hæredi dignissimo et spectatissimo,

Luc. Æmilius Vorstermannus sculptor Lub. Mer. Dedicabat.

Anton. van Dyck pinxit anno 1625.

Ce qui veut dire : « Au très illustre et très éminent citoyen messire Adrien Rockox, dit Heetveld, délice des beaux-arts et des muses, favorable à toutes les élégances, héritier très digne, très considéré, du nom et de la fortune de Nicolas Rockox, aussi bien que de ses mérites, Lucas-Émile Vorsterman, graveur, a dédié cette estampe avec joie et reconnaissance.

« Peint par Antoine van Dyck en 1625. »

La planche ne dut pas être exécutée avant 1653, époque où le petit garçon figuré en même temps que Nicolas Rockox, étant parvenu à l'âge de trente ans, avait pu mériter les éloges du

Digitized by Google

chalcographe, qui paraissent sincères ; et comme Vorsterman le vieux mourut entre le mois d'octobre 1666 et le mois d'octobre 1667, on peut même supposer l'estampe burinée plus tard.

Il nous a fallu raconter dans tout son développement l'histoire du portrait de Nicolas Rockox et de la toile qui lui faisait pendant. Elles éveillèrent une grande attention, provoquèrent un flux de paroles et des jugements très variés. D'aucuns les approuvèrent, en signalant l'heureuse influence des maîtres du Midi sur le voyageur : d'autres, comme il arrive toujours, furent insensibles aux qualités de l'œuvre, ou feignirent de ne pas les voir, la dénigrèrent par envie. Mais les jugements favorables prévalurent et, la haute opinion de Rubens leur venant en aide, imposèrent silence aux aveugles d'esprit et aux jaloux. Le maître glorieux ne pouvait souffrir que l'on décriât son élève : leurs analogies de talent et de caractère lui avaient inspiré pour lui une affection paternelle, et, comme si Van Dyck eût été réellement son fils, il aurait voulu l'élever même au-dessus de lui. Dans l'exubérance de sa force, il n'éprouvait aucun sentiment de rivalité mesquine : son admiration était franche, loyale, pure de toute inquiétude vaniteuse : entre sa noble intelligence et l'amour de la justice, nulle considération personnelle ne s'interposait.

Battus dans une première rencontre, les malveillants se mirent à l'affût : chez un peuple qui n'a que deux passions violentes, toutes deux funestes pour lui-même, l'esprit de contradiction et l'envie, les manèges hostiles ne pouvaient s'arrêter dès le premier échec. La mauvaise foi des jaloux guetta donc l'occasion d'une revanche : elle ne tarda point à se présenter. Les Dominicains d'Anvers ayant demandé au jeune coloriste un *Sauveur sur la croix*, le tableau fut exposé dans l'été de 1626. La guerre des venimeux propos recommença (1).

(1) Ce tableau ne se trouve pas indiqué dans un petit livre publié à Anvers pendant

Digitized by Google

Avec quelle tristesse le grand peintre, qui avait déjà exécuté d'admirables pages, devait se rappeler la bienveillance des Italiens, les succès d'enthousiasme qu'il avait obtenus dans la patrie de Raphaël et de Michel-Ange !

Mais cette lutte ne pouvait durer toujours. Un moment devait venir où le talent de l'habile coloriste annulerait les efforts de l'injustice et de la malveillance. Le triomphe de Van Dyck eut lieu cette année même ; deux tableaux lui assurèrent la victoire, le *Christ* de Termonde, que j'ai décrit plus haut, et le *Saint-Sébastien* de Munich. La situation dans laquelle se trouvait alors Antoine, le chagrin et le ressentiment des hostilités sournoises dont on le harcelait, contribuèrent sans le moindre doute à rendre plus poignante l'expression dramatique des deux ouvrages. Si grande que fût sa magnanimité, il était homme, et l'excès du mal avait fini par vaincre sa patience. Sur la seconde toile, le confesseur de la foi, pâle et inspiré, que les soldats hérissent de flèches, paraît symboliser sa douleur. Dans le premier tableau, on admire la manière spéciale qu'il s'était faite ; dans le second règne encore l'influence italienne. L'effet produit par ces deux morceaux fut tellement décisif, que le succès balaya, comme un torrent, toutes les indécisions, toutes les feintes et toutes les résistances. Van Dyck fut réputé, dès ce moment, le second peintre de la nouvelle école flamande.

Et alors les témoignages d'approbation, les travaux affluèrent. L'archiduchesse Isabelle lui confia son singulier visage, son ample face de chouette, au large rictus, au nez en bec d'oiseau, à l'œil

le siècle dernier : *Description des principaux ouvrages de peinture et de sculpture actuellement existans dans les églises, couvents et lieux publics d'Anvers*. L'église des Dominicains, devenue l'église Saint-Paul, ne renferme aucun tableau de Van Dyck représentant le *Sauveur sur la croix*, en sorte que je me demande si le critique anonyme n'a pas commis une erreur, en désignant cette œuvre inconnue et l'ordre religieux qui l'avait commandée. Peut-être cependant était-elle destinée à un de leurs monastères, ce que semblent vouloir dire les mots : *fut exposé*.

Digitized by Google

réfléchi, intelligent, au front pensif : depuis la mort de l'archiduc Albert, elle portait le costume des Clarisses, une robe d'un gris foncé, une guimpe blanche, une mante noire et une corde à nœuds pour ceinture. Le portrait où Van Dyck la représenta ainsi vêtue est probablement celui du Louvre, image excellente, qui a les mêmes qualités que le portrait de Turin, fait quelques années plus tard : la princesse, vue à mi-corps, relève de ses mains jointes le côté droit de sa mante. Quelques personnages importants de la cour et plusieurs riches bourgeois posèrent ensuite devant le grand physionomiste. Mais il s'en fallait bien que son pinceau fût occupé, son talent recherché, comme au delà des Alpes. Il lui restait du temps pour peindre des tableaux d'histoire et de fantaisie, que personne n'achetait. D'autres circonstances autorisent à penser que le séjour d'Anvers le charmait peu, qu'il promenait souvent de tristes regards sur les flots déserts de l'Escaut. La ville était morte : les escadres hollandaises, qui bloquaient la Belgique, éloignaient du port les vaisseaux, paralysaient l'industrie en même temps que la navigation et le commerce. L'herbe poussait dans les rues, où circulaient, de loin en loin, quelques rares habitants. *Magna civitas*, *magna solitudo*, suivant l'expression d'un voyageur de l'époque. Les Osterlings, les marchands des villes hanséatiques, avaient pu, sans inconvénient, abandonner au peintre plusieurs chambres de leur comptoir silencieux. La tradition rapporte qu'il se plaignit à Rubens lui-même et à David Teniers le père de l'ennui, de l'abattement, qui l'énervaient. Le lendemain, Pierre-Paul entra dans son atelier, lui parla d'une manière affectueuse et, pour le tirer de peine, lui acheta en bloc toutes les compositions qu'il avait terminées.

Cet incident raconté par Michel (1), se trouve confirmé par le catalogue mortuaire de Rubens. On y voit désignés, non seulement

(1) *Histoire de Rubens*, p. 159.

Digitized by Google

les tableaux que Van Dyck avait offerts à son maître avant de partir pour les provinces italiennes, mais huit autres morceaux. Nous connaissons donc d'une manière certaine les ouvrages acquis par le grand chef d'école. En voici la liste :

1. Portrait de l'empereur Charles-Quint, le morion en tête, copie du Titien.
2. Antiope et Jupiter transformé en Satire.
3. Saint Jérôme avec un ange.
4. Un petit saint Jérôme (1).
5. Saint Ambroise.
6. Saint Martin.
7. Buste de saint George.
8. Buste d'un homme armé.

On ne sait ce que le premier tableau est devenu, mais ce n'était qu'une traduction. *Antiope et Jupiter* décore maintenant la galerie de Munich, après avoir été longtemps admiré dans la collection de Dusseldorf, notamment par Joshua Reynolds, qui le vante beaucoup (2). La nymphe Antiope est représentée endormie sur un tertre verdoyant, abritée par une draperie que des amours suspendent aux rameaux de quelques arbres, pendant que Jupiter, sous la forme d'un satire, fléchit le genoux et lève doucement le linge qui couvre sa poitrine. Un aigle, symbole de la divinité, se tient près de lui (3). On connaît deux *Saint Jérôme* par Van Dyck,

(1) Le catalogue mortuaire de Rubens indique trois *saint Jérôme* par Van Dyck : mais un de ces trois tableaux, le *saint Jérôme vu jusqu'aux genoux*, que possède le musée de Madrid, avait été donné à Rubens par son élève. Voyez plus haut, p. 51.

(2) *Voyage en Flandre.*

(3) Gravé par Soutman. Une œuvre analogue se trouve en Angleterre, chez le comte de Coventry. « La scène, dit John Smith, a lieu dans un paysage boisé, au premier plan duquel Antiope est couchée toute nue et endormie, sur deux morceaux d'étoffe, l'un rouge et l'autre bleu, le bras droit placé au-dessus de sa tête, qui s'appuie contre un linge blanc. Le dieu Protée, sous la forme d'un satyre, est sorti doucement d'un bosquet

Digitized by Google

outre celui de l'Espagne, mais ni l'un ni l'autre ne montre le père de l'Église accompagné d'un ange (1).

Le *Saint-Ambroise* est, selon toute apparence, le tableau que possède maintenant la Galerie nationale de Londres. Van Dyck y a reproduit presque intégralement une œuvre de son maître, qui décore le musée de Vienne; les variantes que l'on y remarque ont peu d'importance. Le motif était en harmonie avec la situation de la Belgique et les idées qui préoccupaient les deux artistes. Un clergé sanguinaire, avide d'argent et de supplices, dont rien n'excitait la pitié, qui donnait aux sacrifices humains des temps barbares un développement hideux, tournait leur imagination vers ce prêtre charitable, que guidaient les pures maximes de l'Évangile, que l'on pouvait proposer comme un modèle de clémence. Une sédition populaire ayant éclaté dans la ville de Thessalonique, l'empereur Théodose la réprima cruellement, fit massacrer les rebelles, dont sept mille furent exterminés. Cet acte féroce indigna saint Ambroise. Le prince étant revenu, peu après, dans la ville de Milan, et s'étant dirigé vers l'église, pour y faire ses dévotions comme d'habitude, car il avait une foi sincère, le prélat ne voulut point permettre qu'un meurtrier couvert de sang profanât le temple du Seigneur. Se plaçant, avec son clergé, sur le seuil de la basilique, il lui défendit de passer outre, en lui

placé à droite et enlève l'étoffe qui couvre les reins de la belle nymphe. On voit au second plan le symbole du dieu. C'est un admirable spécimen du talent de Van Dyck.» T. IX, n° 104.

(1) Le premier décore le musée de Dresde. Saint Jérôme, à genoux devant un crucifix et tenant dans la main une pierre, dont il semble se frapper la poitrine; un livre ouvert se trouve devant lui et un lion est couché à ses pieds. Un paysage occupe le fond du tableau. Hauteur, 7 pieds 10 pouces; largeur, 7 pieds; toile. D'après ces dimensions, l'œuvre semble répondre au grand *saint Jérôme* du catalogue de Rubens, comme la toile d'Espagne au petit.

Chez le comte Spencer, à Althorp, se trouve aussi un *saint Jérôme* que l'on répute de Van Dyck. L'éloquent vieillard, vu de profil et ayant autour des reins une draperie écarlate, étend sa main droite vers un morceau de papier qui gît sur la terre, près de quelques vieux arbres. Un lion, emblème du père de l'Église, est couché derrière lui.

Digitized by Google

adressant ces belles paroles : « Ne comprenez-vous donc pas, ô Empereur, l'énormité du crime que vous avez commis? Peut-être que la grandeur de votre rang vous fait illusion et que vous vous cachez à vous-même vos faiblesses. Mais vous êtes sorti de la poussière, comme les autres hommes, et vous retournerez comme eux en poussière. Ne vous laissez point éblouir par l'éclat de cette pourpre qui habille un corps infirme et périssable. Vos sujets sont de la même nature que vous et servent le même dieu: il est votre maître et votre juge aussi bien que le leur. Comment donc essayez-vous d'entrer dans son temple? Oseriez-vous étendre vers lui vos mains ensanglantées, pour implorer sa miséricorde? Oseriez-vous recevoir l'emblème de notre salut dans cette bouche souillée par des ordres impitoyables? Retirez-vous donc, n'ajoutez pas un nouveau crime à votre forfait. Humiliez-vous, faites pénitence; prosternez dans la poussière votre tête coupable, et tâchez d'obtenir le pardon d'une faute qui vous interdirait le séjour des élus, comme je vous interdis le sanctuaire que ne doivent point profaner les orgueilleux sans compassion. »

Théodose écouta humblement ces amers reproches, qui lui étaient adressés devant le peuple, sans aucun ménagement pour sa dignité suprême; il fit la pénitence que lui imposa l'archevêque et resta banni de l'Église pendant huit mois, pleurant, se désolant, regrettant sa faute et attendant le jour qui devait le réconcilier avec Dieu et avec l'interprète de ses volontés (1).

Quelle leçon admirable pour les princes espagnols, inondant la Belgique de sang humain, pour les ministres du Sauveur, écoutant sans frémir les hurlements des malheureux qu'on torturait, que les flammes commençaient à dévorer sur les places publiques! C'était une parabole, un avertissement indirect aux

(1) *Histoire de Théodose*, par Fléchier, livre IV.

Digitized by Google

puissants du monde. Rubens l'avait mis en scène comme une protestation muette, dans le vague espoir d'attendrir les bourreaux; Van Dyck, plus ému sans doute, répétait l'admonition, d'une main fiévreuse et d'un cœur ulcéré.

Elle n'a pas néanmoins le caractère saisissant qu'un peintre moderne s'attacherait à lui donner. Dans sa haine des espaces vides, Rubens a trop rapproché l'un de l'autre les deux personnages principaux, ce qui diminue beaucoup l'effet dramatique. Saint Ambroise, beau vieillard à barbe blanche, repousse de la main gauche le prince cruel, mais il le repousse sans colère, sans indignation, avec une mansuétude chrétienne, d'un geste calme et d'un air tranquille : son œil est même plus bienveillant qu'irrité. Il agit sans passion, uniquement pour satisfaire sa conscience. Théodose paraît surpris, affligé des reproches de l'archevêque, mais non pas frappé, bouleversé; il est humble, il est soumis : sa figure, son attitude suppliantes expriment le repentir et la prière. Il manque même de dignité, parce que Rubens a mal choisi le type de sa figure, lui a donné le visage rustique d'un paysan, l'air d'un campagnard qui implore un agent du fisc. Les personnages secondaires sont très calmes aussi. La suite de l'Empereur, les acolytes du généreux prélat, les fidèles qui les entourent, examinent la scène avec un flegme un peu trop néerlandais. Un chantre, qui regarde de tout près Théodose, semble dire : « Comme le pauvre homme est affligé ! » On voudrait un peu plus de passion, de drame et de caractère. Pierre-Paul, avec un fond de chagrin, a exécuté ce morceau dans un jour d'humeur tranquille. Sa placidité inopportune a eu pour conséquence d'affaiblir le sujet, d'en diminuer beaucoup trop l'effet moral.

La facture est vive cependant, la couleur chaude et forte ; la gamme des tons, le clair-obscur sont très bien agencés. L'aspect général est même un peu sombre. On regrette d'autant plus que

Digitized by Google

cette énergie de touche ne rehausse pas une vigoureuse conception. Je parle ici d'après le tableau de Van Dyck, n'ayant pas vu la toile de Rubens; mais un des ouvrages étant la copie de l'autre, ils doivent se ressembler à tous les égards.

Le sixième morceau acheté à Van Dyck par Rubens, qui figurait la légende de *saint Martin,* doit être le tableau de Windsor, que j'ai soigneusement décrit. On ne trouve nulle indication d'une troisième toile représentant le même sujet. Ou le grand coloriste l'avait peint au delà des monts et l'avait rapporté avec toutes les œuvres de choix qu'il avait acquises, ou il venait de l'exécuter sous l'influence de ses études méridionales. La première version me paraît la plus probable. On n'a aucune donnée sur ce que que peuvent être devenus les septième et huitième tableaux, offrant au spectateur le buste de saint Georges et le buste d'un guerrier (on disait alors la tête).

Si noble qu'ait été la conduite de Rubens en cette occasion, Houbraken, et après lui Descamps, rapportent que le chef de l'école anversoise poussa plus loin la bienveillance, qu'il offrit au jeune homme sa fille aînée en mariage, mais que l'amour de Van Dyck pour la mère l'empêcha d'accepter. Ce qui rend cette anecdote souverainement curieuse, c'est que Rubens n'avait pas alors de fille, sa première femme, Isabelle Brandt, ne lui ayant donné que deux fils, Albert et Nicolas. Quant à leur mère, la pauvre femme mourut bientôt après le retour de Van Dyck, au mois de juillet 1626, et rien n'autorise à croire que le jeune peintre eût conçu pour elle un amour adultère.

Mais sous la plume des écrivains absurdes, tout devient faux : même quand ils disent la vérité, ils la défigurent. Mensaert voulant exprimer la position difficile dans laquelle se trouva le grand coloriste, quand il revint des principautés italiennes, conte cette histoire invraisemblable.

Digitized by Google

David Teniers le père le rencontre un jour dans la rue et lui témoigne le plaisir qu'il en éprouve.

— Eh bien ! lui dit-il, comment vont les affaires ? Commence-t-on à goûter vos ouvrages ? Vous faites-vous des pratiques ?

— Je n'ai guère eu le temps de me former une clientèle, lui répliqua Antoine ; j'arrive seulement d'Italie. Mais on pourrait néanmoins me traiter avec plus d'égards. Vous avez vu ce gros brasseur, qui vient de passer devant nous ? Je lui ai offert de copier sa lourde figure pour deux pistoles, et il m'a ri au nez, en me disant que je lui demandais trop cher. Si le vent ne tourne point, je vous assure que je ne ferai pas long séjour dans la ville (1).

Quel commérage ! Antoine ne fut certainement jamais réduit à offrir d'exécuter un portrait pour vingt francs : c'est une anecdote fausse et même ridicule. Mais elle a une valeur comme tradition populaire : elle exprime, sous la forme outrée que recherchent les esprits incultes, la situation désagréable de Van Dyck après son retour sur les bords de l'Escaut.

(1) *Le Peintre amateur et curieux*, t. II, p. 17.

Digitized by Google



LE COURONNEMENT D'ÉPINES.

16

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE XIII

SECOND VOYAGE EN ANGLETERRE

Chagriné de vivre au milieu d'une nation à moitié morte, qui secondait ses oppresseurs et ses bourreaux, chez laquelle d'ailleurs il ne trouvait pas l'emploi de sa fécondité merveilleuse, Antoine se rappela les sollicitations pressantes que lui avait faites en Italie la comtesse d'Arundel, pour l'attirer dans la Grande-Bretagne. Il regretta de n'avoir pas écouté ces instances bienveillantes. Charles Ier avait succédé à son père Jacques, et Van Dyck avait appris, au milieu de sa tristesse, la passion du nouveau roi pour la peinture, l'empressement avec lequel les hautes classes imitaient ses goûts. Il résolut en conséquence d'aller voir s'il ne pourrait pas se créer, sur les bords de la Tamise, une existence moins sombre et moins monotone.

Arrivé à Londres vers la fin de l'année 1627, il descendit chez le peintre Geldorp, conservateur des tableaux du Roi. Ce George Geldorp était fils de Gortzius Geldorp, né à Louvain, mais domicilié depuis 1579 à Cologne, où il termina sa carrière. George, venu au monde vers l'année 1590, dut en conséquence y voir le jour. Van Mander fait un brillant éloge du talent de son père,

Digitized by Google

qu'il signale comme un des plus éminents portraitistes de son époque. George fut reçu franc-maître à Anvers en 1610 et paya pour son admission la taxe de 26 florins, preuve qu'il n'était pas enfant de la ville et même n'y avait pas fait ses études. La chambre de rhétorique *La Giroflée* le comptait parmi ses membres, car il y solda en 1621-1622 sa cotisation de 6 florins ; l'année suivante il paya 4 florins pour le repas annuel des confrères de Saint-Luc. Puis son nom disparaît complètement des registres de la ghilde. C'est donc à la fin de 1623, au plus tôt, qu'il se fixa en Angleterre.

Après avoir débuté comme peintre d'une manière peu brillante, il s'était rendu justice et avait cherché le succès dans une autre voie ; il avait réussi en exerçant le commerce des œuvres d'art. Il habitait à Londres une grande maison avec un jardin, qui bordait la petite rue nommée Drury-Lane et appartenait au roi : il la louait 30 livres sterling par an. Là il recevait les personnes importantes, qui avaient dans la capitale des affaires secrètes ou autres, et les artistes de renom qui venaient chercher fortune. Sa maison servait même aux intrigues amoureuses de la haute société, comme nous l'apprend Walpole. Outre Van Dyck, il hébergea le fameux Pierre Lely, dont il employa d'abord le talent. Ses relations avec toutes sortes de grands personnages et ses fonctions de gardien des tableaux de la Cour le rendaient précieux pour les peintres ; il les mettait en rapport avec les amateurs, les présentait dans le monde opulent, leur facilitait la vente de leurs toiles ou leur procurait des travaux. Ce fut par son entremise que le fameux Jabach, en 1636, chargea Rubens d'exécuter le *Martyre de saint Pierre*, pour l'église du même nom à Cologne.

Étant connu personnellement de la comtesse d'Arundel, Van Dyck reçut dans sa maison l'accueil le plus engageant et eut bientôt à peindre le mari et la femme. Si les circonstances l'eussent permis, le noble amateur l'aurait sans doute présenté au

Digitized by Google

Roi, mais il ne jouissait pas encore de la haute faveur qu'il obtint plus tard. C'était le duc de Buckingham qui menait toutes les affaires, qui régnait sous le nom de Charles Ier. Et il protégeait deux peintres alors très estimés, Cornelis Iansen, que les Anglais appellent Janson, et Daniel Mytens.

Né en 1580, Thomas Howard, comte d'Arundel, avait alors quarante-sept ans. Il fut le premier, dans la Grande-Bretagne, qui eut l'idée de former une collection d'objets précieux ; il donna l'exemple au prince Henri, à Charles Ier, au duc de Buckingham lui-même, car il commença dès l'année 1615 : il achetait des tableaux, des statues, des bas-reliefs, et en décorait les vastes galeries de son hôtel. Vivant beaucoup en lui-même, dans toute la splendeur de l'ancienne noblesse, sa joie principale consistait à satisfaire ses goûts d'amateur. « Je ne puis mentionner qu'avec beaucoup de respect, dit Peacham dans son *Parfait Gentilhomme*, le très honorable Thomas Howard, grand maréchal d'Angleterre, aussi recommandable par son noble patronage des arts et des études sur les anciens, que par sa haute naissance et ses hautes fonctions : ce coin de la terre dut à ses généreux efforts et à sa libéralité d'avoir vu pour la première fois des statues grecques et romaines, qui excitèrent l'admiration, il y a vingt ans, et depuis lors il a continué à transporter chez nous la Grèce antique. » L'individu que le comte employait principalement dans ses recherches était un nommé Petty. Les lettres de sir Thomas Roe, qui faisait les mêmes investigations pour le duc de Buckingham, nous apprennent que jamais homme ne fut plus apte à remplir ces fonctions. « Il montre, dit-il, au milieu de tous les accidents une patience imperturbable, mange avec les ouvriers grecs, couche sur des planches avec les pêcheurs, joue tous les rôles nécessaires pour parvenir à ses fins. » Rapportant de Samos une collection qu'il venait de faire, il fut assailli par une tempête,

Digitized by Google

où il eut beaucoup de peine à sauver sa vie, où tous ses objets précieux disparurent dans les flots. Pris alors pour un espion, il fut incarcéré ; mais à peine redevenu libre, il continua sa chasse aux objets curieux.

Thomas Howard acheta beaucoup de tableaux et d'antiquités à un nommé Henri Vanderborcht, peintre de Bruxelles, qui habitait Frankenthal, non loin de Spire, dans la Bavière rhénane, et envoya son fils rejoindre Petty dans les provinces italiennes : tant qu'il vécut, il le garda même le dernier à son service. Vanderborcht le jeune était à la fois peintre et graveur ; il dessina un grand nombre des curiosités de lord Arundel, en grava plusieurs, et burina aussi quelques œuvres précieuses de la collection royale (1).

Le comte traitait généreusement les hommes de mérite, engageait quelques-uns d'entre eux à son service et les logeait dans son hôtel. Il avait pour bibliothécaire le fameux Junius, qui vécut trente ans chez lui. Un des premiers en Angleterre, il sut apprécier le talent de l'architecte Inigo Jones, et donna lui-même l'exemple, à Londres, de bâtir les maisons en briques, au lieu de les construire en bois, ce qui fut un grand avantage pour la cité, qu'elle préserva de l'incendie, en économisant les forêts. Pendant son ambassade auprès de la cour d'Autriche, ayant rencontré à Prague Wenceslas Hollar, il l'emmena avec lui en Angleterre, où il grava quantité de peintures, de dessins et de curiosités, d'après la collection du noble amateur. Une série de petites estampes reproduisent divers aspects d'Albury, domaine de

(1) Un album de ses esquisses et estampes, au nombre de 117 morceaux, collés plusieurs ensemble sur la même feuille, volume *proprement relié*, fut vendu à Paris en 1744, pour la somme de 22 livres 5 sous. Voyez le *Catalogue de Quentin de Lorangère*, par Gersaint, p. 199. Après la mort du comte d'Arundel, Vanderborcht le jeune entra au service du prince de Galles, qui devint plus tard Charles II, vécut très longtemps à Londres, puis se retira dans la ville d'Anvers, où il mourut. On a des portraits du père et du fils gravés par Hollar : celui du père est exécuté d'après un tableau du fils.

Digitized by Google

lord Howard dans le comté de Surrey. « Lord Arundel, dit Evelyn, pensait qu'on ne pouvait être honnête homme, si l'on ne savait pas dessiner un peu. » Walpole déclare cette opinion absurde et gourmande le chroniqueur de l'avoir rapportée. Mais c'est une hyperbole naïve et charmante, comme celles qu'inspirent toutes les grandes passions. Shakespeare ne dit-il pas :

The man that has not music in his soul
Is fit for treason ....

« L'homme qui n'a point de musique dans son âme est propre à la trahison. »

Les intelligences vigoureuses, les esprits enthousiastes voudraient imposer au monde entier leurs convictions et leurs goûts : c'est l'ingénuité de la force.

Le comte d'Arundel était un homme aux traits fins, distingués, avec un large front et une barbe en pointe. Outre son portrait par Van Dyck, il en existe un par Van Somer, qu'Horace Walpole a fait graver pour son livre, et un beaucoup plus beau par Rubens, qui se trouve buriné dans l'ouvrage d'Edmond Lodge (1). Sa femme, née Alathea Talbot, avait les mêmes goûts que lui. Walpole a aussi fait graver son image; elle est représentée assise dans la galerie de peintures formée par son mari, le chignon entouré d'une couronne de perles, un collier de perles autour du cou, et tenant à la main un mouchoir brodé en or. Les deux originaux avaient été peints par Van Somer en 1618.

Les protégés de Buckingham, Daniel Mytens et Cornelis Iansen, artiste bien supérieur, nous intéressent d'autant plus qu'ils se trouvèrent deux fois en lutte avec Van Dyck: la première

(1) *Hundred and fifty Portraits of illustrious personnages of Great-Britain, with biographical and historical memoirs*, par Edmond Lodge, 2 volumes in-folio (Londres 1821); il y a un tirage grand in-octavo.

Digitized by Google

fois, en 1627, ils l'empêchèrent de s'établir dans la Grande-Bretagne; la seconde fois, il prit si bien sa revanche, détourna d'eux la faveur publique à un tel point, qu'ils aimèrent mieux lui céder la place, aller cacher au loin la honte de leur défaite.

Daniel Mytens était né à La Haye vers 1590. On ne connaît pas le nom de son maître : il fut sans le moindre doute élève de quelque peintre qui avait formé sa manière pendant le seizième siècle et gardé la facture un peu raide de cet époque : on la retrouve dans ses propres ouvrages. Il se rendit de bonne heure en Angleterre, où il obtint un grand succès pendant les règnes de Jacques Ier et de Charles Ier. Sa cousine, mariée avec Paul van Somer, lui avait sans doute conseillé de franchir le détroit. Nommé peintre officiel de la cour en 1625, avec un traitement aunuel de 20 livres sterling, il toucha en 1626, comme rétribution particulière de certains ouvrages, une somme de 125 livres (3,125 fr.). Walpole a imprimé le texte des deux ordonnances (1). En 1618, il était déjà fortement occupé par le roi d'Angleterre et par la noblesse. Un de ses patrons était justement le comte d'Arundel, comme le prouve une lettre de sa main, trouvée dans les Archives royales et publiée par Hookham Carpenter. Elle est adressée à Dudley Carleton, ambassadeur de la Grande-Bretagne auprès des États-Généraux de Hollande.

« Londres, ce 18 août 1618.

« Très bon et très honorable Lord,

« Après vous avoir rendu mes devoirs, en souhaitant à Votre Seigneurie une bonne santé et beaucoup de bonheur, ces quelques lignes ont pour but de vous avertir que je vous envoie par le por-

(1) *Anecdotes of painting in England*, t. Ier, p. 216.

teur de la présente les portraits de lord et de lady Arundel, exécutés dans de faibles dimensions et roulés dans une petite caisse. J'ai fait tout mon possible pour déterminer Sa Seigneurie à vous envoyer ses grands portraits, mais il ne veut point s'en séparer, à cause de leur parfaite ressemblance : il y tient donc et m'a commandé ceux-ci de moindres proportions. J'espère que Votre Seigneurie voudra bien les accepter et les estimer comme un faible présent du comte d'Arundel ; n'ayant épargné ni soins, ni peines pour les faire de mon mieux, je laisse à votre jugement de décider le résultat que j'ai obtenu.

« J'ai été à Sharckney pour voir si je trouverais l'occasion de peindre Son Altesse royale, mais le prince étant à la chasse et devant partir après pour aller plus loin, je suis retourné à Londres, où j'attendrai un moment favorable, quand il sera revenu.

« Voilà pour aujourd'hui le but de ma lettre à Votre Honneur, que je vous prie d'accepter de votre pauvre et indigne serviteur; il sera toujours prêt à vous témoigner son obéissance, lorsque vous voudrez bien la mettre à l'épreuve. En attendant, Monseigneur, je prie le ciel de conserver, de protéger votre santé et votre bonheur jusqu'à ce que vous jouissiez de la gloire éternelle.

« Aux ordres de Votre Honneur,

« DANIEL MYTENS. »

Le ton d'humilité profonde avec lequel l'artiste parle au noble amateur est des plus remarquables ; cette lettre a un caractère allemand plutôt que hollandais. Van Dyck avait une autre tenue et ne témoignait à personne, même aux rois, cette obséquiosité servile.

Le 28 septembre, Dudley Carleton répondit de La Haye au comte d'Arundel :

« Le tableau que Votre Seigneurie désirait à Amsterdam, je

Digitized by Google

m'en suis occupé avec l'intention de vous l'offrir, et si je puis en faire l'acquisition (je ne néglige rien pour cela), Votre Seigneurie n'en sera pas privée. Je vous remercie humblement pour les deux portraits sur une même toile, exécutés par votre peintre, que vous m'avez envoyés, et j'aurais été heureux s'il avait aussi bien saisi la ressemblance de mon épouse que celle de Votre Honneur, mais j'observe que les femmes ont, en général, autant de désavantages dans leurs portraits que la nature leur a donné d'avantages dans la réalité. »

Ainsi Daniel Mytens ne passait point pour un artiste infaillible, et son pinceau commettait des erreurs sur lesquelles on ne se faisait point illusion. Les œuvres de sa main qui nous restent inspirent des jugements analogues. On en voit une au musée de Turin, où une longue inscription latine accompagne la date et la signature. Elle représente Charles Ier debout, tête nue, appuyé sur une canne, dans un grand palais. Agé alors de vingt-sept ans, il a une mine tout à fait juvénile, et c'était en vérité un joli homme. L'édifice occupe la plus grande partie de la toile, où le prince, on ne sait pourquoi, se trouve placé sur la gauche. Le catalogue dit que ce monument avait été peint avant le portrait, par Henri van Steenwick, au mois de novembre 1626. Charles, en conséquence, aura pu être mis à l'écart pour ne pas masquer la grande perspective d'architecture, qui se déroule au milieu du tableau. L'édifice terne et gris ne méritait pas tant d'égards. Le Roi porte une large fraise amidonnée, un pourpoint jaunâtre, une culotte grise et des bottes de cuir fauve. C'est un ajustement fade dans un intérieur décoloré. On ne peut dire que le travail soit dépourvu de qualités : il y a du soin, du talent, mais un talent timide, sans vigueur et sans entrain ; la couleur est froide, le clair-obscur faible et pauvre ; on cherche en vain les dons supérieurs qui signalent les maîtres.

Digitized by Google

L'inscription suivante se déroule sur le socle d'une colonne : *Carolus D. G. Magnæ Britanniæ Franciæ et Hiberniæ Rex, fidei Defensor, aetatis suae* 27, *anno* 1627. — *Ad vivum dep. D. Mytens, P. regius*, 1627.

Donc, au moment même où Van Dyck espérait obtenir en Angleterre la protection du Roi, Charles posait devant son peintre officiel et n'éprouvait aucun désir de le remplacer. Antoine avait déjà exécuté des chefs-d'œuvre; Mytens n'a jamais dépassé le niveau des petits esprits; mais il y a des moments où le génie même ne sert à rien. Le château de Hampton-Court renferme plusieurs tableaux de Daniel : tous témoignent contre le pinceau qui les a tracés. Une de ces images, par exemple, figure Jacques, deuxième marquis de Hamilton, majordome de la maison du Roi, tenant à la main une baguette blanche, insigne de ses fonctions. Dans cet ouvrage, l'auteur a cherché les grands effets, les oppositions violentes du clair-obscur. Tout est sombre, sauf la tête et la collerette plissée; mais ce contraste excessif ne donne aucun attrait, aucun relief à l'image. C'est une peinture lourde et commune, que n'illumine pas la plus faible inspiration. D'autres effigies brossées par Mytens, qui attristent les murs de Hampton-Court, sont si déplorables qu'on se prend à douter de l'attribution. Sa jolie tête, fine, vive et spirituelle, faisait espérer mieux.

L'attitude et le langage de Cornelis Iansen ne devaient rappeler en aucune manière la modestie exagérée de Daniel. Son image peinte par lui-même, gravée par Conrad Waumans, nous en donne la certitude : cette figure accentuée, expressive, résolue, annonce un caractère indépendant. Le maintien est fier, le regard plein d'assurance. De beaux cheveux, naturellement bouclés, encadrent la figure. Les traits sont mâles comme l'expression, réguliers, distingués : des moustaches et une impériale leur

Digitized by Google

donnent un certain aspect militaire. Un grand manteau, largement drapé autour du buste, ajoute à la dignité du personnage. Iansen devait être, comme Van Dyck, un homme de taille moyenne. Il signait : *Cornelis Iansen van Ceulen* et les actes publics de la Hollande le désignent de la même manière. *Van Ceulen* était en conséquence son vrai nom de famille ; *Iansen* veut dire fils de Jean. Donc il s'appelait Corneille van Ceulen, fils de Jean.

Né à Amsterdam en 1590, il arriva en Angleterre un peu plus tard que Daniel Mytens ; après s'être fait par son talent une réputation au bord du Zuyderzée, il partit pour Londres en 1618. Il y exécuta de fort beaux portraits, disent les chroniqueurs, de Jacques Ier notamment et de sa famille, puis des principaux personnages de la cour. Son coloris est clair, vif et naturel, sa touche facile, au rapport des critiques, son exécution délicate ; ses chairs ont un aspect doux et agréable ; il terminait ses tableaux avec beaucoup de soin, peignait d'ailleurs sur panneau, comme les vieux maîtres. Il donnait quelquefois à ses draperies un ton trop sombre, sans doute pour mieux faire ressortir par le contraste la fraîcheur des carnations. Il exécutait souvent des miniatures à l'huile et reproduisit de cette manière un assez grand nombre de ses propres ouvrages.

Un tableau, qui orne le palais de Hamptoncourt, m'a renseigné complètement sur sa facture. C'est un portrait du fameux duc de Buckingham, en grand costume de cérémonie : la peinture est lisse, coquette, très finie, entièrement exécutée d'après la méthode et avec la couleur émaillée du seizième siècle : l'ouvrage pourtant n'est point sur bois, mais sur toile. Et l'on peut d'autant mieux en juger la manière que le tableau se trouve dans un état de conservation admirable. Exécuté pour un favori du souverain et pour un protecteur, on doit le considérer comme le résultat

Digitized by Google

d'un effort suprême, qui donne la mesure complète du talent de l'auteur. Il le classe parmi les bons portraitistes de la fin du seizième siècle. Au point de vue historique, l'œuvre est extrêmement curieuse. Elle nous montre dans toute sa beauté, dans toute la fleur de la jeunesse, un des hommes les plus charmants que la nature ait jamais modelé de ses mains capricieuses. Les traits sont d'une délicatesse en même temps que d'une régularité admirables, les sourcils dessinés comme par un artiste, les cheveux bruns touffus et splendides. Une petite barbe, des moustaches légères accentuent le visage un peu trop féminin. Une énorme collerette à plusieurs rangs pare ce beau garçon comme une jeune fille. Ce n'est pas un type propre à charmer et à séduire autant qu'il le croyait le sexe faible et gracieux, qui aime dans un galant, pour toutes sortes de raisons, les signes extérieurs de la force et de la virilité. La délicatesse androgyne de Buckingham inspire même un soupçon vague : on se demande pourquoi Jacques Ier tenait tant à trouver dans ses favoris ce charme équivoque (1).

Pour bien juger Iansen van Ceulen, il faudrait avoir vu les nombreux ouvrages de sa main qui ornent les châteaux des comtés

(1) On voit au palais Pitti, à Florence, une autre image de Buckingham, peinte par Rubens et entièrement semblable, quant au dessin ; mais, comme la facture est des plus hardies, le personnage paraît moins efféminé. C'est encore un très joli homme cependant, une vraie tête de mignon royal. Ses épais cheveux bouclés, d'un ton plus clair que sur l'œuvre de Iansen, encadrent merveilleusement sa belle figure. Il porte un costume noir, à crevés blancs, et se détache d'une manière très nette sur le fond gris sombre. Et puisque l'occasion se présente, je ferai une autre comparaison, en l'honneur de Suttermans. A côté du portrait de Buckingham se trouve le buste d'une princesse inconnue, peinte par lui (n° 323). Eh bien, le travail de Juste soutient sans pâlir ce redoutable voisinage. La personne est charmante, calme et avisée : elle pense, elle regarde. Ses cheveux bruns, serrés autour de la tête, sont décorés au chignon d'une bijouterie et d'une aigrette penchée en arrière, suivant la mode du temps. Elle porte une grande fraise, très riche, un somptueux costume de brocart, et se détache sur un fond sombre. Ses étoffes, son linge, ses joyaux, tous les détails de son ajustement sont peints avec autant d'adresse et de délicatesse qu'aurait pu le faire François Pourbus le jeune.

Digitized by Google

de Kent et de Dorset. Le Louvre possède une œuvre qui donne de son talent l'opinion la plus favorable. C'est le portrait en buste d'un tout jeune homme, à la tête charmante, délicate et pensive : ses légères moustaches, sa barbe qui pointe, annoncent qu'il est à la fleur de l'âge. Mais le malheur ou des luttes religieuses ont donné à sa physionomie une gravité précoce. Avec son rabat, son pourpoint noir et son manteau de même couleur, qu'il ramène vers lui de ses deux mains et soutient autour de sa taille, son air réfléchi, concentré, il a tout à fait la mine, l'expression, l'attitude d'un sectaire. Ses cheveux noirs, divisés au milieu du crâne, tombent à flots sur la droite et sur la gauche, formant des touffes sombres et opulentes. Les traits sont d'une régularité admirable, les sourcils bien dessinés ; le galbe ovale de la figure, la correction et l'élégance du nez achèvent d'en faire un attrayant docteur. Les mains fines et délicatement traitées sont en harmonie avec le visage et tout le reste de la personne (1).

Cette effigie est d'un style plus avancé, beaucoup plus moderne que le portrait de Buckingham. Elle a été sans le moindre doute peinte longtemps après, sous l'influence même de Van Dyck, lorsque Iansen eut la bonne foi d'imiter son rival, de se laisser instruire par un homme supérieur.

Le vicomte Du Bus de Ghisignies, à Bruxelles, possède un tableau peint dans le même style et de la même qualité. C'est le buste d'un jeune militaire, qui porte une cuirasse, un hausse-col et des brassards. Ses épais cheveux châtains forment autour de sa tête une abondante et magnifique toison. Mais, chose singulière, une calotte abrite le sinciput, et un rabat blanc tombe sur le hausse-col. Ces deux pièces d'ajustement donnent au personnage un air clérical, en désaccord avec sa panoplie. Sa figure délicate, ses beaux yeux bruns, sévères et médita-

(1) Galerie flamande du Louvre, n° 75.

Digitized by Google

tifs, sa bouche élégante et circonspecte le feraient prendre aisément pour un frère du beau docteur que nous venons de décrire. Ce grand front pensif, ce galbe mince, ce nez légèrement cambré, de petites moustaches blondes, un aspect général de grâce féminine et discrète forment un ensemble chimérique. On n'a pas vu souvent un pareil champion dans la fumée des batailles. C'est le type d'un galant cavalier, uni à la réserve d'un sectaire. Qu'un mot offensant pour ses croyances soit prononcé devant lui, et des paroles amères sortiront de ces lèvres séduisantes. Œuvre très fine, très soignée, où l'exécution est en harmonie avec le sentiment, où l'on retrouve la délicatesse de Van Dyck et son talent d'observation. Les deux pages, qui semblent contemporaines, ont été coloriées l'une et l'autre assez tard, dans les Pays-Bas; la seconde porte l'inscription suivante : *Cornelius Jansen van Ceulen fecit* 1654 (la première lettre du mot Jansen est effacée).

En 1627, les deux peintres hollandais étant maîtres de l'admiration publique, la vogue et de hautes protections les garantissaient, comme une muraille infranchissable, de toute concurrence passagère. Van Dyck ne tarda point à le comprendre. Il espérait tous les jours être présenté au Roi, mais cet espoir se trouvait constamment déjoué ; l'influence du comte d'Arundel, grand maréchal d'Angleterre, ne pouvait lutter contre la faveur plus puissante de Buckingham. Il paraîtrait d'ailleurs que lord Howard avait encouru le déplaisir de Charles Ier, peu de temps après son accession au trône, en mariant avec Élisabeth Stuart, fille d'Esme, duc de Lennox, son fils aîné, lord Maltravers. Cette alliance détruisait l'union projetée par la famille royale entre cette dame et lord Lorne, fils du comte d'Argyle. Deux causes puissantes éloignaient donc le prince d'un seigneur, qui avait les mêmes goûts que lui et toutes les qualités néces-

Digitized by Google

saires pour obtenir ses bonnes grâces (1). Une mauvaise carte pouvait aussi se trouver dans le jeu du fils adoptif de Rubens. Attaché une première fois au service de la cour d'Angleterre, comment et pourquoi avait-il quitté la Grande-Bretagne ? Son départ, encore mystérieux pour nous, avait peut-être laissé du mécontentement (2).

Le peintre des grands seigneurs fut donc obligé de revenir dans sa patrie esclave, d'assister encore aux spectacles douloureux qui l'affligeaient et le révoltaient. Par ses fenêtres, dans la maison de la Hanse, il apercevait le cours spacieux de l'Escaut, les terres basses des polders, un vaste horizon qui se perdait au milieu de la brume. Que de fois il dut considérer ce paysage avec tristesse, pendant que les tintements lugubres de la cathédrale, que les notes plaintives des autres clochers annonçaient un nouveau supplice et de nouvelles désolations ! Malheur aux peuples qui n'ont pas su conserver leur indépendance, éloigner d'eux comme un calice les opinions, les lois, les goûts, les mœurs, la tyrannie et l'insolence de l'étranger !

(1) Hookham Carpenter : *Mémoires et documents inédits sur Antoine van Dyck*, page 31 de la traduction française par Louis Hymans.

(2) Les historiens anglais eux-mêmes s'étonnent d'un échec si complet. « Hearing of the favour king Charles showed to the arts, Van Dyck came to England and lodged with his friend Geldorp, a painter, hoping to be introduced to the king ; it is extraordinary he was not. » *Anecdotes of Painting in England*, t. Ier, p. 319. L'habile investigateur Fiorillo est le seul auteur moderne qui ait remarqué ce passage : voyez son *Histoire de la Peinture en Europe*, t. V, p. 321 et 334. Descamps se borne à mentionner d'une manière succincte la seconde excursion de Van Dyck en Angleterre : il ignorait complètement son premier voyage.

Digitized by Google

CHAPITRE XIV

SÉJOUR A ANVERS DE 1627 A 1630.

Après ce dur échec, Van Dyck rentra dans sa patrie avec l'intention de prendre son mal en patience, de supporter ce qu'il ne pouvait empêcher : toute lutte impuissante contre le destin commande à un homme sage la résignation. Et un travail important vint presque aussitôt ranimer son courage, lui donner le sentiment de sa force.

Un moine augustin, nommé Marinus Jansenius, homme âgé, qui s'était acquis la réputation la plus honorable, non seulement à Anvers et dans le Brabant, mais jusqu'en Hollande, par ses vertus et par son talent pour la chaire, lui commanda un tableau destiné à l'église de son couvent. Il devait figurer saint Augustin en extase devant les trois personnes de la Trinité. L'artiste et lui convinrent que la toile serait payée 600 florins. Mais le donateur exigea que le fameux évêque portât la robe noire de l'Ordre, laquelle ne pouvait manquer de former une tache obscure au milieu du tableau ; un rochet blanc placé sous la chappe du propagateur de l'Évangile n'eût point empêché de le reconnaître : il eût donné à l'œuvre une harmonie de couleur, un effet général de

17

Digitized by Google

lumière et de clair-obscur qui lui manque ; mais le père Jansenius, homme très ferme, ne voulut pas autoriser Van Dyck à employer cet expédient, et l'artiste fut contraint d'obéir.

Le morceau qu'il exécuta n'en mérite pas moins d'être classé parmi ses plus beaux ouvrages. L'éloquent orateur, les bras étendus et le corps soutenu par deux anges adultes, qui lui montrent l'apparition, occupe le milieu de la toile. Il contemple avec une ardeur enthousiaste les trois personnes de la Trinité, se dessinant au milieu d'une gloire et environnées de neuf petits anges, dont chacun porte un instrument de la Passion ou un symbole de la Divinité. La tête du confesseur est merveilleuse de type, de couleur, de noblesse et d'inspiration. A gauche, sainte Monique à genoux, les bras croisés sur la poitrine, regarde ce spectacle avec étonnement et avec admiration. A droite, saint Nicolas de Tolentin, aussi à genoux, ressent une pieuse émotion, qui n'est pas moins bien rendue. Les personnages sont combinés d'une façon très heureuse, leurs expressions vives et fortes, les draperies d'un goût parfait ; le dessin unit la correction à la délicatesse, la couleur est aussi vraie que brillante : on ne saurait voir un tableau plus riche de tons et plus harmonieux à la fois. Les petits anges du haut ont des attitudes si gracieuses, si variées, sont peints avec une si étonnante désinvolture que Pierre-Paul n'a rien fait de mieux. Van Dyck, sur ce tableau, se montre à nous dans toute son élévation, dans toute sa grâce et toute sa splendeur.

Mais on a beau faire : cette robe noire, cette ombre épaisse au milieu de la surface cause un sentiment désagréable ; le fond, d'ailleurs, étant sombre, la toile ne s'éclaire que par en haut. Pour donner une idée de l'effet qu'elle eût produit avec un centre lumineux, Van Dyck, en la faisant graver par Pierre de Jode, a substitué une robe blanche au froc noir. L'œuvre y gagne beaucoup. Un autre artiste, Arnould Loemans, a voulu reproduire le tableau

Digitized by Google

comme le peintre l'a exécuté, laisser au prélat son ténébreux vêtement. Que l'on compare les deux planches, on verra la supériorité de la première et combien l'aspect général de l'œuvre eût été plus satisfaisant, si le coloriste avait pu suivre son goût et les conseils de son expérience.

Les relations de Marinus Jansenius et de Van Dyck n'en continuèrent pas moins à être excellentes. Le peintre avait donné au fameux évêque d'Hippone les traits du cénobite ; le moine généreux lui paya ses honoraires avec empressement et courtoisie. Antoine fut si charmé de la transaction, qu'il offrit de son plein gré au donateur un *Fils de l'homme sur la croix*, qui fut très admiré : c'est peut-être le beau *Christ solitaire*, possédé maintenant par le musée d'Anvers. Jansenius était au reste d'une nature libérale ; dans sa dévotion noble et sincère, il avait fait exécuter à ses frais d'autres ornements pour l'église des Augustins (1).

La condition qu'il lui avait imposée, pour la robe du personnage principal, n'en a pas moins donné lieu à une tradition populaire qui offense sa mémoire. On a prétendu que l'artiste avait d'abord peint l'orateur catholique avec une robe blanche, et que le prieur (car on supposait le tableau commandé par le chef du monastère), scandalisé de cette licence, avait exigé un autre costume. « On ne reconnaîtra jamais, dit-il au coloriste, le fondateur de notre Ordre : ou noircissez-moi ce vêtement, ou gardez votre tableau. » L'artiste maudit la nécessité qui le forçait de détériorer son œuvre, mais se résigna. Il n'en fut pas quitte à si bon marché, continue la légende. Lorsque les moines durent payer son travail, ils prétendirent que leur caisse était vide et lui annoncèrent qu'il fallait,

(1) Tous ces renseignements sont extraits du *diarium* ou journal que tenaient les moines et qui fut communiqué à l'auteur du mémoire anonyme. Un passage constate l'époque où fut exécuté le tableau :

1628. *Hoc anno procurata est pictura admodum elegans sancti Augustini in extasi, contemplantis divina attributa, a domino Van Dyck depicta. Constitit* 600 *florenis.*

Digitized by Google

bon gré mal gré, attendre un moment plus favorable. Antoine rongea son frein. Pour obtenir la somme qui lui était due, il exécuta un crucifix admirable et le donna aux moines tracassiers; ils lui remirent alors le prix convenu. Un siècle après, leurs successeurs ayant vendu le Christ, ce tableau seul rapporta au couvent une somme bien plus considérable.

Voilà le récit publié jusqu'à présent : l'erreur s'y mêle intimement à la vérité, comme dans toutes les traditions populaires. Un premier fait s'entoure de circonstances chimériques, et le fait lui-même change peu à peu de nature ou de caractère.

Ici devraient prendre place deux toiles du musée de La Haye, signées et datées, représentant un seigneur anglais, sir Sheffield, et Anna Wake, sa femme. La première porte l'inscription : *Æt. suæ* 36. 1627; la seconde offre celle-ci : *Æt. suæ* 22. *An.* 1628. Mais je crois les deux signatures fausses : les œuvres ne sont pas de Van Dyck. Leur facture indécise et timide annonce que le peintre n'était pas sûr de lui-même : il possédait quelque talent, mais un talent sans verve, sans abondance, sans facilité. Le portrait de 1627, où il y a un reflet de couleur italienne et comme un souvenir du Titien, est le meilleur : il a du relief, des tons chauds, une expression assez vive; le travail technique, le rendu des chairs sont dignes d'éloges; mais la seule main qu'on aperçoive est affublée d'un énorme gant olivâtre, auquel n'aurait jamais pensé Van Dyck. La seconde *pourtraiture*, beaucoup plus froide de couleur, a presque entièrement l'aspect d'une œuvre hollandaise. On dirait une imitation de Geritz Cuyp ou de Mirevelt. Les mains sont mal dessinées, d'un mauvais style, d'une couleur désagréable : elles expliquent l'artifice du gant sur l'autre tableau, pour dispenser l'auteur de peindre la main. Ces deux effigies pourraient être de Van Somer, qui a quelquefois imité le Titien, comme on peut le voir à Hampton-Court, sur le portrait du duc

Digitized by Google

de Richmond, mais aller imputer au hardi, au moelleux et savant pinceau de Van Dyck ces œuvres médiocres et incertaines ! Publier cette attribution choquante dans le livret d'une grande collection européenne, faire croire qu'Antoine, alors dans toute sa force, tâtonnait, hésitait, cherchait encore ! Un directeur de galerie voir tous les jours ces productions inférieures et persister dans sa méprise ! C'est une erreur affligeante. Quand donc y aura-t-il un peu plus de connaisseurs ? Jamais, peut-être. La majeure partie des hommes, même des prétendus amateurs, regardent les tableaux comme les chiens écoutent la musique (1).

Plusieurs portraits du Louvre, exécutés par Van Dyck entre son deuxième voyage à Londres et son établissement définitif en Angleterre, montrent à quel degré de perfection était alors parvenu le grand moraliste du pinceau.

Voici un gentilhomme et une dame, accompagnés l'un et l'autre d'une petite fille, qui semblent former un couple matrimonial. L'époux, jeune, élégant et charmant, paraît avoir tout au plus une trentaine d'années. Les traits ont une délicatesse presque féminine. L'énorme fraise qui se hérisse autour de son cou n'affaiblit pas sa distinction naturelle. Il est grave et calme, dans

(1) Le grand peintre qui nous occupe peut nous fournir d'autres exemples de l'absurdité, de la barbarie même, avec laquelle on juge souvent les artistes supérieurs et les toiles d'élite. Horace Walpole caractérise ainsi les œuvres historiques d'Antoine : « Son invention était froide et timide, et l'on ne voit nulle part qu'il ait bien compris les passions et la manière de les rendre : les portraits n'en ont pas besoin. » O triple Midas ! Et Ralph Wornum, le dernier éditeur des *Anecdotes sur la peinture en Angleterre*, cite avec complaisance, au bas de la page, l'opinion d'un autre critique anglais, Gilpin, qui dans une étude sur la collection Houghton (maintenant à Saint-Pétersbourg), fait ces remarques saugrenues : « Van Dyck ne paraît pas avoir eu beaucoup d'invention, ni avoir excellé dans la composition. Je ne me rappelle pas avoir vu un seul morceau gravé d'après un de ses ouvrages, un motif où il devait agencer plusieurs figures, qui m'ait causé quelque plaisir. Le tableau de famille à Wilton (bien que dans sa spécialité de portraitiste) est très défectueux sous ce rapport. » Pour juger ainsi les beaux-arts, mieux vaudrait ne pas écrire. Nous citerons plus loin un passage de Mariette, où il émet une opinion absolument contraire. Honneur à lui ! (*Anecdotes of painting*, etc., t. Ier, p. 317.)

Digitized by Google

une attitude un peu raide et entièrement vêtu de noir. Près de lui se trouve une porte qu'il va franchir ; sa petite fille, tête nue, ayant pour costume une robe noire et un jupon jaune, lui adresse évidemment la parole, le presse d'aller trouver sa mère, vers laquelle il se dirige : il a saisi le bord de son manteau avec la main droite, et le geste de sa main gauche semble dire : « Allons ! » Tout est dans les gammes sombres, hormis les chairs, qui sont très éclairées. C'est une peinture moelleuse, d'un ton mat, d'une harmonie sourde et profonde. Et il vit cet homme d'autrefois, il vit comme le jour où un magicien du pinceau l'a immobilisé sur la toile (1).

La jeune dame est assise dans un large fauteuil carré, de velours amarante, le poignet droit appuyé sur un bras du fauteuil, la main gauche sur l'autre bras. Elle regarde, elle attend son mari avec une expression de joie ; mais son type n'est pas heureux : elle a le menton pointu, les pommettes saillantes, le teint couperosé d'une personne maladive, et paraît peu intelligente ; ses tempes creuses et ses orbites sans aucun renflement dénotent la faiblesse de l'esprit. Sa tête se profile sur une tenture d'un jaune rompu et amorti. Avec elle forme contraste sa petite fille, grasse, joufflue, à l'œil narquois, au front bombé : elle tient de sa main droite le poignet de sa main gauche, comme une personne réfléchie, mais on sent qu'elle abandonnerait volontiers ce grave maintien pour courir, jouer, faire des espiègleries. La mère porte un riche costume de satin noir, avec trois chaînes d'or pendues en travers de la poitrine et une croix attachée au cou. Deux grosses perles, suivant la mode du temps, ornent ses oreilles.

(1) On lisait sur l'inventaire du Louvre, dressé pendant le premier empire : « Ce portrait passe pour être celui *du frère de Rubens* ; » et le nouveau catalogue reproduit la supposition sans l'adopter ou la critiquer. Mais Rubens avait *quatre* frères, et le plus jeune, Barthélemy Rubens, né à Cologne en 1581, aurait été, en 1627, âgé de quarante-six ans. Donc cette hypothèse vaine et mal conçue tombe d'elle-même.

Digitized by Google

Plus clair d'aspect, ce tableau est aussi une belle page, où les formes ressortent vigoureusement, où les couleurs produisent tout leur effet, bien qu'elles se fondent dans une suave harmonie (nos 148 et 149).

Après le calme, la tempête. Regardez ce jeune homme au teint bilieux, ce hardi cavalier, qui appuie son bras droit sur la base d'un pilastre, tandis que sa main gauche est fièrement campée sur sa hanche. Il est debout, vu de trois quarts : de longs cheveux bouclés inondent ses épaules; des moustaches minces et une royale microscopique encadrent sa bouche aux lèvres épaisses et sensuelles. Son nez court, son large menton, son œil ferme et décidé, tout son mâle visage annonce des passions fortes, une volonté impérieuse, à laquelle il faut obéir, si on ne veut point déchaîner des orages. Que nul ne provoque ce gentilhomme, sans avoir réfléchi aux conséquences de la lutte. Son pourpoint noir déboutonné par le bas, ses manches fendues laissant apercevoir sa chemise, l'ample manteau noir qui entoure son buste et se drape sur son bras gauche, ont une sorte de négligence superbe et hautaine. Sa belle main droite pend au bord du pilastre avec une indolence aristocratique. La barbe rasée a laissé sur le menton et sur les joues des traces sombres, qui ajoutent au caractère belliqueux du personnage. Un mot provocant, un regard de défi, et l'éclair va briller dans ces yeux intrépides. Quelle belle étude morale! Tout est sombre et noir dans ce tableau, ou couleur de bistre. Et les chairs ont un relief, des tons basanés qui augmentent l'énergie du travail. Comment faire mieux avec un pinceau?

Une œuvre d'un tout autre caractère nous montre un personnage tranquille et distingué, fin et observateur, qui paraît avoir quarante-cinq ans, et son jeune fils placé près de lui. Cet homme au grand front a les cheveux roux aussi bien que l'en-

Digitized by Google

fant, les moustaches et la barbe presque blondes. Il porte la grande fraise des Pays-Bas et regarde le spectateur. A moitié enveloppé dans un manteau garni de fourrure, il pose sa main droite sur l'épaule droite de son fils et porte dans sa main gauche un volume qu'il tient entr'ouvert avec un doigt. Le petit garçon paraît aussi examiner le spectateur, mais avec l'attention naïve et familière de son âge. Au fond une échappée de vue laisse entrevoir un paysage d'automne. Œuvre excellente, d'un aspect mat et traitée dans une harmonie générale de tons roux. Les deux portraits ont dû être peints d'après nature et non pas, comme le prétend le catalogue, d'après d'anciennes effigies . l'auteur n'aurait pu obtenir cette vérité complète, trouver tous ces détails caractéristiques, sans avoir les personnages mêmes devant les yeux (1).

Examinons encore un tableau du Louvre, fait par Van Dyck à la même époque : celui-là, du reste, commande de nous arrêter, car c'est un chef-d'œuvre et une des œuvres capitales de la peinture. Qui ne connaît la *Vierge aux donateurs?* Qui ne s'est oublié devant cette page magnifique, où la netteté des contours, le relief des formes et l'opulence de la couleur ont atteint leurs dernières limites? Marie est assise en pleine campagne, sous un arbre dont les rameaux portent une grande draperie, comme sous un dais rustique. Elle n'a guère que dix-sept ou dix-huit ans. elle est vierge d'esprit et de corps : ses traits charmants expriment toute la grâce morale, toute la candeur de la première jeunesse, mais aussi l'intelligence et la bonté. C'est une grande et belle

(1) Le tableau ne représente donc pas, comme l'affirme le livret, Jean Richardot, président du Conseil privé des Pays-Bas, né à Champlitte en 1540, mort à Bruxelles, le 3 septembre 1609. L'image, il est vrai, porte cette inscription presque illisible : M. LE PRÉSIDENT RICHARDOT. Mais elle a dû être tracée par un faussaire. Le personnage qu'elle désigne avait quarante-cinq ans en 1585, huit ans après la naissance de Rubens, quatorze avant celle d'Antoine. La grande fraise qu'il porte n'est devenue à la mode qu'au début du dix-septième siècle. N° 150.

Digitized by Google

fille, dans le goût du Titien, qui paraîtrait énorme si elle se levait. Antoine, comme nous avons déjà eu occasion de le dire, avait emprunté à Vecellio ces proportions insolites, qui contribuent à parer d'une extrême élégance les figures féminines et même masculines : un personnage trapu manque toujours de distinction. Les Grecs l'avaient remarqué avant Titien : l'*Ariane* du Vatican. dont nous avons au Louvre une si belle reproduction en bronze, fondue à Fontainebleau vers 1540 par Cardan du Monstier, au moyen d'un moulage rapporté de Rome par Primatice, met hors de doute que les anciens, pour obtenir la grâce et la dignité, donnaient à certains personnages une longueur excessive. L'effet produit par la haute taille de la Vierge est augmenté par l'ampleur extrême de ses vêtements. Elle porte une robe amarante, une volumineuse mantille grise et un énorme, un interminable manteau verdâtre, roulé autour de ses hanches et de ses jambes comme une couverture de voyage. Et malgré cette pompeuse mise en scène, malgré sa stature inaccoutumée, elle est gracieuse, ingénue, attrayante : sa mantille, coquettement drapée sur ses cheveux, projette une ombre délicate sur sa joue.

Et l'enfant divin, presque nu, que porte sa jambe gauche, se penche vers un homme d'un âge mûr, agenouillé devant lui, dont il caresse la moustache grise; près du donateur, on voit la donatrice; coiffée d'un béguin, ayant autour du cou une fraise énorme, tandis que son mari porte la collerette molle qui tombait en désuétude. Le jeune Rédempteur est un enfant superbe : les deux époux sont admirables de naturel, de vie et d'expression. Leurs types ont un caractère flamand des plus prononcés, mais il y a comme un reflet du ciel italien sur leurs visages, sur leurs mains rugueuses; et les tons ambrés de l'École vénitienne dorent aussi la figure, les chairs satinées du Christ et de sa mère. L'habile disposition du clair-obscur, l'agencement des couleurs

Digitized by Google

donnent à l'ensemble du tableau une vigueur, une netteté, une opulence, que nulle autre toile n'éclipserait.

Il faut encore que nous parlions d'une œuvre bien extraordinaire, qui appartient au duc de Devonshire et figure *Moïse sauvé des eaux*. Je suis fâché d'avoir à le dire, mais le fameux tableau de Paul Delaroche, si admiré en peinture, en gravure et en photographie, répète, à peu de chose près, la composition de Van Dyck. La principale différence (et elle est minime) consiste en ce que, dans la page flamande, le berceau de Moïse ne flotte point sur le Nil : la frêle embarcation est venue atterrir sur une petite butte environnée de roseaux, donnée beaucoup plus rationnelle, puisqu'elle prépare le dénoûment de l'épisode. Deux suivantes de la fille de Pharaon écartent les plantes rivulaires pour examiner la précieuse épave. Il est charmant et souriant, le futur législateur des Hébreux, parmi les abondantes étoffes blanches qui l'environnent, mais laissent son corps potelé presque entièrement nu. Appuyé sur son bras droit, il tend la main gauche vers ses libératrices, et il a le type puissant, les traits admirables que Paul Delaroche lui a conservés. La vie et l'intelligence rayonnent dans ses yeux magnifiques, un dieu même ne pourrait lui donner de plus belles formes : c'est l'idéal de l'enfant prédestiné. Comme dans le tableau de Paul Delaroche, les suivantes et les roseaux occupent presque tout le sommet de l'image, ne laissant apercevoir qu'une bande du ciel. Mais, par un caprice flamand, l'artiste d'Anvers a groupé autour du jeune prophète une troupe de canards, qui se jouent parmi les herbes fluviatiles, ou regardent le naufragé en poussant leur cri nasillard. Le peintre français, moins réaliste, les a supprimés. Comme ce morceau a été remarquablement gravé par James Mac-Ardell, tout le monde peut en admirer au moins la composition, le dessin et le clair-obscur.

Digitized by Google

Cette page ravissante et d'autres encore prouvent qu'un certain apaisement s'était produit, à cette époque, dans l'imagination et le cœur de Van Dyck. Après sa mésaventure d'Angleterre, il avait pris le parti de supporter la Belgique, décimée, appauvrie, humiliée par la domination étrangère. Sous l'influence de ce calme transitoire, il peignit sans compliquer ses tableaux d'idées secrètes, de préoccupations douloureuses. Parmi les œuvres de cette classe brillait le *Sauveur crucifié*, qu'il exécuta pour l'église Saint-Michel, à Gand, et que l'on a baptisé le *Christ à l'éponge*, parce qu'un des personnages présente au Sauveur l'éponge amère. Le temps, l'humidité, la négligence, des restaurateurs maladroits lui ont enlevé presque tout son mérite, et on ne pourrait guère l'estimer à sa juste valeur, sans la magnifique estampe gravée par Schelte de Bolswert : Van Dyck lui-même y attachait une si grande importance, qu'il indiqua et dessina des corrections sur la première épreuve (1). La donnée y est conçue avec l'indépendance d'un esprit tranquille. Le Rédempteur seul apparaît sur le bois patibulaire, sans les deux larrons que lui avaient associés les Pharisiens. Un bourreau à demi nu soulève l'éponge imbibée d'hysope qu'il va lui offrir : l'ordre vient de lui en être donné par un légionnaire à cheval, dont la main est encore tendue vers le Christ. Sa monture pleure comme les coursiers d'Achille, verse même des larmes abondantes. Derrière le premier soldat, un autre cavalier, homme en cheveux blancs, tient un grand drapeau qui flotte dans le ciel, mais n'empêche pas un rayon lumineux d'éclairer tout son visage : il examine le Galiléen d'un air scrutateur, qui exprime admirablement la réflexion : il cherche sans le moindre doute à comprendre l'énigme qu'il a

(1) Cette épreuve retouchée se trouvait dans la collection Del Marmol. Voyez le catalogue publié en 1794, p. 96.

Digitized by Google

sous les yeux, il débat dans son intelligence le problème de la divinité du Christ. C'est apparemment saint Longin, le centurion converti pendant le supplice du Rédempteur, et on ne peut nier qu'il soit conçu, traité d'une façon originale. Un commencement d'inscription spécifie la donnée : c'est le moment où Jésus, regardant sa mère et son disciple préféré, dit à la Vierge : « Mère, voilà ton fils; » et à l'apôtre : « Voilà ta mère. » En articulant ces mots, il les regarde avec douceur, avec tristesse et résignation. La Galiléenne et saint Jean n'éprouvent aussi que le genre de douleur conforme à la nature de la scène, et la courtisane purifiée, qui embrasse le fût de la croix, souffre d'une émotion directe, sans aucun mélange d'idées systématiques. On n'entrevoit plus cet arrière-plan funèbre de doutes, de colère et d'indignation, de révolte contre le ciel et contre la destinée, qui donne un caractère si poignant, si dramatique, à d'autres pages de l'auteur et à maint tableau de Rubens. La gravure de Schelte inspire aux connaisseurs la plus juste et la plus vive admiration (1).

On retrouve le même calme d'esprit dans tous les tableaux de Van Dyck peints à cette époque, le *Sauveur sur la croix*, de Malines, la *Vierge*, *l'enfant Jésus et le petit saint Jean*, la *Suzanne et les vieillards*, le *Christ au tombeau*, que possède la galerie de Munich (2), et dans bien d'autres pages encore. Ce fut aussi vers ce temps qu'il peignit le *Bourgmestre et les Échevins de*

(1) M. Henri Lacroix, un des hommes de France qui connaissent le mieux les estampes et l'histoire de la gravure, en possède un magnifique exemplaire, qu'il a eu l'obligeance de me prêter pour faire ma description. L'investigateur anonyme dit à propos de la toile : « Le *Christ* de Gand, si connu par l'estampe de Bolswert et que l'on nomme le *Christ à l'éponge*, a été autrefois négligé d'une manière déplorable; il fut ensuite nécessaire de le nettoyer et de le restaurer. On chargea de ce travail un misérable barbouilleur, qui gâta entièrement l'ouvrage. Le tableau a perdu sa couleur, son harmonie, son effet; le charlatan le mit dans un tel état que tous les soins et tous les efforts ont été depuis inutiles pour lui rendre son premier mérite. »

(2) Le premier ouvrage porte le n° 184 ; le second, le n° 227 ; le troisième le n° 334.

Digitized by Google

Bruxelles, ample composition à la manière hollandaise, où étaient groupés vingt-trois personnages de grandeur naturelle : on admirait à la fois leur exacte ressemblance, l'habileté de la mise en scène et les allégories ingénieuses que l'auteur y avait introduites (1). Ce tableau fameux et le *Jugement de Cambyse*, par Rubens, ont décoré l'hôtel de ville jusqu'en 1695; ils périrent alors pendant le bombardement de la cité brabançonne par le maréchal de Villeroy, ce qui n'a pas empêché Descamps de les signaler et de les décrire comme s'ils existaient encore au dix-huitième siècle (2). Pour comble de malheur, il ne nous reste ni dessin, ni esquisse ni gravure de la première toile, qui devait être une des œuvres principales du maître, comme talent, et la plus considérable par son étendue. Il est bien fâcheux qu'on ne puisse en connaître au moins l'ordonnance.

Cependant le sort, le grand machiniste de la vie humaine, semblait avoir résolu que Van Dyck terminerait ses jours sur les bords de la Tamise et préparait en conséquence son émigration. Le 23 août 1628, le prétentieux duc de Buckingham périt sous le poignard de Felton. Le comte d'Arundel, qu'il tenait à distance, gagna aussitôt du terrain, fut mieux accueilli, plus favorablement traité par le Roi. C'est à son heureuse influence sans doute que le grand portraitiste dut la commande d'un tableau qui lui fut faite, dans le courant de l'année 1629, par l'entremise de sir Endymion Porter, gentilhomme de la Chambre. L'image devait représenter une scène empruntée à l'histoire fabuleuse de Renaud et Armide. Lorsque la toile fut prête, Van Dyck

(1) Bellori, p. 259.

(2) Il faut y ajouter les quatre panneaux de Rogier van der Weyden, qui figuraient les légendes d'Erkenbald et de Trajan, que l'on regardait comme son œuvre principale et que Descamps passe sous silence. Voyez mon *Histoire de la peinture flamande*, t. III, p. 22 et ss.

Digitized by Google

l'annonça au mandataire du prince, dans une lettre écrite en mauvais espagnol. Pourquoi en espagnol? Probablement par espièglerie, l'artiste aimant assez les tours facétieux, comme on le verra plus loin. Voici la traduction littérale de son épître :

« Monsieur,

« La peinture que Votre Seigneurie m'a commandée pour Sa Majesté, je l'ai faite et, selon votre désir, je l'ai remise en mains propres à M. Pery. C'est pourquoi je vous prie que, aussitôt après l'arrivée dudit tableau, vous ayez la bonté de lui venir en aide, de le protéger, pour ainsi dire, et d'excuser les défauts qu'il peut avoir.

« Ledit Pery m'a payé 300 patacons, qui font 72 livres sterling. Je termine ici ma lettre, restant disposé à vous servir toutes les fois que j'en trouverai l'occasion.

« Je vous supplie de m'apprendre le plus tôt possible la réception de ma lettre et celle du tableau. Je n'ajoute rien de plus, sinon que je prie Notre-Seigneur de vous accorder de longues et heureuses années, suivant mon désir.

« En vous baisant les mains, je reste votre très humble et très affectionné serviteur.

« ANTOINE VAN DYCK.

« D'Anvers, le 5 décembre 1629. »

Un acte inscrit sur le livre des comptes de la Trésorerie, en Angleterre, prouve que la somme avancée par Endymion Porter lui fut remboursée avec quelques menues dépenses, le 23 mars 1630.

Digitized by Google

23 mars 1629-1630.

« Par ordre daté du 23 mars 1629 (1), pour un tableau acquis de Mr Endymion Porter.

« A Endymion Porter, un des gentilshommes de la chambre de Sa Majesté, la somme de 78 livres, pour un tableau représentant Armide et Renaud, acheté par lui à M. Van Dyck d'Anvers et délivré à Sa Majesté, sans autre indication qu'une lettre du sceau privé, portant la date du 20 mars 1629 » (2).

L'épisode du Tasse fit partie de la collection royale jusqu'à la mort de Charles Ier; il fut vendu aux enchères en 1649, par ordre de Cromwell, avec toute la collection, et acheté le 27 octobre, pour la somme de 80 livres sterling.

Où se trouve ce tableau si intéressant, qui a joué un rôle capital dans la destinée de Van Dyck, puisqu'il a préparé son établissement définitif en Angleterre? Au Louvre, sans que personne s'en soit jamais douté, car le livret ne dit mot d'un fait aussi important que curieux. Il porte le nº 141.

C'est une belle page, très bien composée. Renaud, couché à la renverse sur le gazon, entre les jambes d'Armide, a la tête appuyée sur le haut d'une de ses cuisses. Il est plongé dans la molle langueur des voluptés amoureuses : son visage et son attitude respirent l'affaissement qui suit les crises réitérées du plaisir. Il semble qu'il aperçoive Ubalde et son acolyte, dont les têtes dépassent le sommet d'un buisson placé en face de lui. Le héros vaincu fait un geste de la main gauche, comme pour s'excuser. Armide aussi aperçoit les deux trouble-fête dans un miroir que

(1) L'année commençant alors à Pâques, il faut lire 1630.

(2) Le texte original se trouve dans le livre de Hookham Carpenter : *Mémoires et documents inédits sur Van Dyck* : il était inutile de le transcrire ici.

Digitized by Google

lui présente un amour. Son regard, son geste, sa posture expriment le saisissement, l'effroi et la douleur. Ses beaux cheveux blonds, qui tombent éplorés sur ses épaules, contribuent à lui donner un caractère tragique. Son heureuse aventure, hélas! est donc arrivée au dénoûment, et sa ruse de magicienne, son astuce de courtisane ne lui suggèrent pas un moyen de combattre le péril! C'est une jolie femme, aux traits distingués, à l'œil artificieux, au nez délicat, à la bouche petite, avenante et gracieuse. Elle a pour tout vêtement un bout de draperie blanche et une volumineuse draperie amarante clair.

Voilà l'explication de ce tableau, explication qui n'a jamais été donnée, bien qu'elle soit indispensable, car elle permet seule de comprendre la scène. Au premier coup d'œil, on trouve bizarre que les deux personnages ne se regardent même pas. Mais, une fois qu'on s'est rendu compte du moment choisi par l'artiste, on juge la conception heureuse et l'ordonnance habile. C'est l'incident le plus dramatique de l'épisode, la séparation violente des deux amants (1).

Les détails de la mise en œuvre sont dignes de la composition. Les personnages occupent une clairière, entre un bouquet de grands arbres et un buisson. L'intervalle laisse découvrir un ciel nuageux et une chaîne de montagnes blanchies par la neige : c'est un souvenir des Alpes. A gauche, des amours se sont emparés du sabre de Renaud ; à droite, d'autres amours ont ouvert le coffret d'Armide, jouent avec son éventail de plumes, ses babouches, ses parfums et ses joyaux. L'un d'eux, qui regarde en l'air un de ses compagnons logé dans un arbre, dont il cueille les

(1) On lit dans le catalogue du Louvre cette phrase, qui n'a pas été changée depuis 1853 : « Renaud désarmé a la tête sur les genoux d'Armide, qui lui présente un miroir tenu par un amour. » La magicienne ne lui présente rien du tout, et le miroir est placé très loin derrière le chevalier. Une si fausse description ne donne aucune idée du sujet.

Digitized by Google



LA CHARITÉ.

18

Digitized by Google

Digitized by Google

fruits, a une tête charmante et une physionomie spirituelle. Les tons chauds des maîtres italiens dorent, accentuent la couleur, et l'harmonie de l'ensemble domine la vigueur des détails. La fermeté du dessin, de toute la facture, et la moelleuse finesse des transitions prouvent que c'est un original (1).

Cette belle scène et d'autres tableaux que nous avons décrits, ou que nous analyserons encore, justifient pleinement l'opinion de Mariette sur Van Dyck, comme peintre d'histoire : « A qui persuadera-t-on que ses compositions manquent de chaleur et que Van Dyck ignorait l'art de l'expression? Ce ne sera point à ceux qui connaissent ses tableaux d'histoire. Je n'en citerai que deux, le *Samson trahi par sa maîtresse* et *Saint Augustin en extase*, et je demanderai s'il est possible de montrer plus de génie que le peintre en a mis dans ces deux ordonnances et de rendre avec des traits plus frappants, dans l'un le dédain et un amour outragé qui s'éteint, dans l'autre le sentiment sublime que doit produire sur une âme la contemplation de la gloire céleste. »

La gravure exécutée par Bonnet d'après un dessin de Charles Eisen, gravure imitant les coups de crayon, permet à tout le monde de juger la première œuvre, abstraction faite de la couleur. C'est une composition excellente. Dalila, demi-nue, regarde la lutte et la capture de Samson avec un sourire fin et moqueur : le désespoir de son amant n'intéresse et ne touche en aucune manière la jolie coquine. Une vieille femme placée derrière elle, sa messagère et sa complice, l'aide à se soulever; ayant terminé son œuvre perfide, la courtisane va se mettre en sûreté par la fuite. Samson, à moitié levé, une jambe hors du lit, un genou appuyé sur la couche

(1) Une variante de ce tableau, qui appartenait jadis au duc de Tallard et fut adjugée à sa vente, en 1756, pour 7,000 francs, orne maintenant le château de Potsdam; Mariette, qui l'avait vue, déclare que c'est une copie. Une seconde représentation du même sujet, conçue d'une autre manière, se trouve au château de Marlborough : elle provient de la collection Van Loo et fut achetée 1000 florins en 1713.


Digitized by Google

fatale, se débat vainement contre les Philistins, qui le maîtrisent et lui attachent les bras avec des cordes. La troupe des assaillants, groupés autour de lui et faisant des efforts surhumains pour le contenir, est très bien conçue, très dramatique : l'agencement de la scène ne mérite que des éloges.

La gravure, exécutée en 1767, est dédiée à M. de Sartines, lieutenant général de police, comme si le tableau lui appartenait. Il se trouve maintenant au musée de Vienne : dans un livre spécial, Waagen le juge ainsi : « La plus parfaite des compositions du maître qui représentent un motif animé, ce genre de sujets ne convenant pas à sa nature. La résistance de Samson, les violents efforts de ses ennemis sont très bien rendus et très bien calculés ; l'expression des figures est saisissante. Les chairs de Dalila ont une nuance délicate, celle du héros juif un ton rougeâtre ; les carnations des Philistins, plus basanées, mêlent des teintes d'or à des teintes brunes. La couleur générale est excellente, vigoureuse, en pleine pâte. Le tableau doit avoir été peint avant 1630. » Il a d'ailleurs des dimensions insolites pour le maître, car il mesure 5 pieds 7 pouces et demi de hauteur, sur 8 pieds 2 pouces de largeur (1).

(1) G. Waagen, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, t. Ier, p. 109.

Digitized by Google

CHAPITRE XV

EXCURSION EN HOLLANDE ; RETOUR AU BORD DE L'ESCAUT, NOUVELLES DÉSOLATIONS.

Cependant la renommée de Van Dyck, comme la lumière d'un astre qui monte à l'horizon, franchissait par toutes les frontières l'étroite enceinte des Pays-Bas espagnols. En 1630, il fut appelé à La Haye, pour y peindre Frédéric-Henri, stathouder de Hollande, sa femme la princesse Émilie de Solms et leurs enfants. Venu au monde en 1584, fils de Guillaume le Taciturne et frère de Maurice de Nassau, après la mort duquel, en 1625, il fut nommé capitaine général et amiral des Provinces-Unies, cet homme doux et belliqueux, formé depuis l'âge de treize ans à la vie militaire, agrandit le territoire de la République par son talent et son courage : on le surnomma le *preneur de villes*. Le Brabant septentrional, Maestricht, Hulst, le Sas de Gand, qu'il arracha aux Espagnols, ont été à jamais perdus pour la Belgique. C'était un noble modèle qui allait poser devant le maître anversois. Il reproduisit avec tant d'habileté sa tête calme et bienveillante, traça de la princesse une image si fidèle, que Frédéric-Henri, pour lui témoigner sa reconnaissance, choisit une scène du *Pastor Fido* et le chargea de la peindre.

Digitized by Google

Le signal étant donné de haut, les personnages les plus considérables de La Haye, les ambassadeurs même et les envoyés des puissances étrangères voulurent voir leurs traits copiés sur la toile, par un pinceau qui faisait des merveilles; les riches particuliers, à leur tour, suivirent cet exemple, de manière que Van Dyck put exercer librement et amplement sa force créatrice. L'auteur du manuscrit anonyme promet de donner, en faisant le catalogue de ses ouvrages, la liste spéciale des portraits qu'il exécuta en Hollande; mais l'événement inconnu qui suspendit ses travaux, qui termina probablement ses jours, ne lui permit pas de réaliser son dessein.

La vente faite en 1703 de la collection des Stathouders, au château de Loo, peut nous fournir quelques indications; plusieurs des tableaux dus à Van Dyck lui avaient été, selon toute vraisemblance, commandés par Frédéric-Henri. Nous traduisons du hollandais les articles qui les concernent.

1° Production capitale, représentant Marie, Joseph et Jésus, devant lesquels dansent des anges, peinte d'une manière tout à fait admirable par Van Dyck, morceau comme on en a peu vu. Hauteur 7 pieds, largeur 10 pieds. — Vendu 12,050 florins.

Cette variante du tableau que Florence possède fut certainement exécutée pour le prince Frédéric-Henri : nous avons à cet égard un témoignage positif (1).

2° Le Temps coupant les ailes de l'Amour, personnages de grandeur naturelle, peinture splendide et forte (H. 6 pieds, L. 4 pieds), vendue..... 3,000 florins.

3° Achille déguisé en fille à Scyros, toile qui contient beaucoup de figures (H. 6 pieds, L. 4 pieds), vendue.... 3,100 florins.

(1) Per lo Principe d'Orange colorì una favola del *Pastor Fido*; il qual signore comperò ancora un opera sacra di sua mano, la Vergine col bambino Giesù avanti alcuni (Angioletti, che ballano. Bellori, p. 259.)

Digitized by Google

4° Image symbolique de l'amour, avec quatre figures (H. 5 pieds, L. 4 pieds), vendue..... 3,125 fl.

5° L'École de l'amour, scène très agréable... 3,600 fl.

6° Renaud et Armide, œuvre capitale et agréable.

Ce dernier morceau doit être celui du Louvre, que nous avons étudié dans le chapitre précédent.

Le portrait d'Émilie de Solms se trouve maintenant à Vienne, dans la galerie du Belvédère. La princesse porte un costume espagnol, avec une chaîne d'or autour du cou, et tient dans sa main droite un éventail. Le morceau est d'une grande délicatesse de style, nous apprend Waagen, d'un ton de couleur un peu septentrional, avec des lumières blanches; l'exécution est large et facile (1).

Estimant comme il le méritait ce prodigieux physionomiste que l'on nomme François Hals, Antoine voulut le voir et fit exprès le voyage de Harlem. Il avait coutume de dire, selon Campo Weyerman : « François Hals serait un des premiers portraitistes du monde, s'il avait une couleur plus moelleuse, car personne autant que lui n'est maître de son pinceau (2). » Il crut le trouver chez lui et alla frapper à sa porte. Mais l'artiste insouciant aimait mieux le tintamarre, la fumée des cabarets et les grosses couleurs des servantes joufflues, que la sobre et calme retraite de l'atelier. On finit par le découvrir dans l'arrière-salle d'une tabagie, où il supputait philosophiquement combien de verres renferme une bouteille. « Un beau monsieur vous demande, » lui dit-on. Il avala une dernière gorgée, pour ne pas mourir de soif en chemin, et se dirigea lentement vers sa demeure. Antoine, le voyant paraître après une longue attente, lui dit qu'il était un amateur étranger, que sa réputation lui avait

(1) *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, p. 108.

(2) *De Levens-Beschryvingen der nederlandsche Konstschilders*, t. Ier, p. 355.

Digitized by Google

inspiré le désir de se faire peindre par lui, mais qu'il ne pouvait rester plus de deux heures. — « Je prendrai mes mesures en conséquence, » repartit François. — Il saisit la première toile qui se trouva sous sa main, arrangea en toute hâte sa palette et attaqua le travail en homme déterminé. Les coups de pinceau pleuvaient, l'image se dessinait comme par enchantement.

— Ayez la complaisance de vous lever, dit bientôt le joyeux artiste, et de regarder votre portrait.

Van Dyck lui donna les plus grands éloges et se mit à causer sans façon avec lui, ayant soin de n'employer aucune expression technique.

— La peinture, lui dit-il au bout de quelque temps, me paraît une chose bien facile. J'ai envie d'essayer ce que je pourrais faire.

Il prit donc une toile, le Hollandais s'assit à son tour, et Van Dyck trempa son pinceau dans la couleur. Il expédia la tâche aussi facilement que François Hals lui-même. Le dernier s'étonnait de ce qu'un novice maniât le pinceau avec tant d'agilité. Ce fut bien autre chose, quand l'artiste flamand lui montra son œuvre. Il n'y eut pas plus tôt jeté les yeux qu'il s'écria : — « Vous êtes certainement Van Dyck : lui seul est capable de travailler ainsi. » Et, lui sautant au cou, il lui témoigna son plaisir d'une manière cordiale et rustique.

Antoine prit son image encore tout humide et donna aux enfants du peintre jovial quelques pièces de dix florins. Les marmots ne les gardèrent pas longtemps : le père se hâta de les mettre à l'abri dans sa poche, puis alla oublier son talent auprès d'une canette et se griser en l'honneur du généreux Anversois (1).

(1) Houbraken, t. Ier, p. 90. L'auteur hollandais ajoute que Van Dyck fit tous ses efforts pour déterminer l'ingénieux portraitiste à passer avec lui en Angleterre. C'est une assertion fausse, puisqu'il ne savait pas encore s'il irait jamais habiter Londres. François Hals, né en 1584, avait en 1630 quarante-six ans. Il était marié, depuis le

Digitized by Google

Le grand élève de Rubens dut faire un assez long séjour en Hollande. Il y exécuta les portraits de presque tous les artistes indigènes, qu'il fit graver peu de temps après : Guillaume Hondius, Gérard Honthorst et Jean van Ravestein, à La Haye, Jean Lievens, à Leyde, où il demeurait encore, Jean de Heem, à Utrecht, Palamèdes, Poelenbourg, Michel Mirevelt, Cornelis Sachtleven, en différents endroits.

A la fin de l'automne seulement, lorsque la dernière saison de l'année emprunte à l'hiver ses brouillards et ses bises glaciales, il était revenu au bord de l'Escaut. Ce retour fit sur lui une impression terrible. Il venait de voir la Hollande libre, heureuse et fière ; les citoyens respectés par les soldats, qui étaient eux-mêmes des citoyens ; les ports, les chenaux pleins de navires, les maisons pleines de richesses ; partout l'activité, la joie et l'espérance ; les flottes victorieuses rentrant au bruit du canon, avec l'or des Espagnols ; les étrangers témoignant leur respect pour la grande république, étudiant chez elle le mécanisme des institutions populaires, le commerce, la navigation, l'art des sièges et des batailles (1). Rentré dans les provinces méridionales, autrefois les plus importantes des Pays-Bas, le maître aux nobles sentiments y trouvait l'oppression religieuse, la servitude politique, l'esclavage intellectuel, une population humiliée, une soldatesque impérieuse, l'abaissement des caractères, la peur, l'inquiétude et la tristesse peintes sur les visages ; dans les rues, au bord de l'Escaut, la solitude et le silence ; dans les demeures, l'abattement, le chagrin et la ruine. Et les sacrifices humains continuaient d'enfumer les places publiques. Ce

12 septembre 1617, avec Lisbeth Reyniers, dont il avait eu jusqu'alors trois enfants : un quatrième devait naître l'année suivante.

(1) Dans le nombre se trouvaient le fameux Turenne, alors âgé de vingt ans, et le philosophe Descartes, âgé de trente-cinq ans.

Digitized by Google

contraste saisissant était bien fait pour réveiller sa douleur, pour lui inspirer de nouvelles plaintes et de nouvelles accusations contre la Providence. Un brave chanoine de Courtray l'ayant chargé de peindre une *Érection de croix*, tableau dont il voulait faire présent à son église, Antoine saisit l'occasion, brossa une page éloquente et dramatique. Une lettre que lui adressa Van Dyck, et dont on va lire la traduction, fixe la date de la demande :

Monsieur,

Ayant appris par Mons. Marc van Woonsel votre désir d'avoir un tableau d'autel figurant l'*Érection de croix*, scène dont j'ai fait une esquisse à la recommandation du jeune M. Van Woonsel, pour mieux connaître vos intentions, et maintenant ce monsieur me donnant avis que l'esquisse vous a beaucoup plu, à condition d'y joindre la sainte Mère de Dieu et saint Jean, lesquels, comme il convient, doivent être mêlés au sujet, d'abord pour l'exactitude historique, et ensuite parce que leur omission nuirait à l'ordonnance; ayant donc bien compris, le genre de composition que vous désirez, j'y mettrai toute la diligence et toute la bonne volonté possible, ne doutant point que je n'exécute ma tâche à votre entière satisfaction.

Quant au prix que m'a offert M. Van Woonsel, je ne puis l'accepter; mais pourvu que la somme ne soit pas au-dessous de 800 florins, nous pouvons réserver la question jusqu'à ce que le tableau soit achevé. Vous serez content au delà de votre espoir, et moi, pouvant vous montrer mon œuvre, j'aurai plus de droit à vous demander les 800 florins. Ayant donc bien compris vos intentions, je commencerai mon travail au premier jour. Sur

Digitized by Google

ce, pour finir, je vous présente mes compliments, et reste, Monsieur,

Votre dévoué serviteur,

ANT. VAN DYCK (1).

8 novembre 1630.

Le sieur Marc van Woonsel, qui figure dans cette lettre et qui habitait Anvers, où il pratiquait le négoce, appartenait sans le moindre doute à la famille Woonsel, ayant la ville de Courtray pour siège principal : voilà pourquoi le chanoine avait employé un de ses membres comme intermédiaire. Il avait été reçu en 1623-1624 membre de la Société de rhétorique *La Giroflée.* Quant à Roger Braye, ce n'était pas seulement un amateur de peinture et un protecteur des arts : c'était aussi un des meilleurs poètes latins de son temps; le 13 novembre, par l'entremise de Marc van Woonsel, il adressa au peintre une réponse en vers, que je traduis littéralement :

Écrire et marchander ne me plaît guère;
Voici donc ma volonté dernière :
Je donnerai au sieur Antoine
Cent livres de gros et pas davantage,
Pour que dans notre collégiale
Brillent son talent et sa renommée.
S'il ne veut pas les accepter,
Il aura tort, il ne sera pas raisonnable
Et ne trouvera pas une somme plus forte.

La livre de gros valant douze francs et quelques centimes, le chanoine offrait à l'artiste six cents florins, au lieu de huit cents. Le jeune maître accepta la proposition et commença le tableau. Il paraît l'avoir exécuté avec un grand soin, car il y travailla

(1) L'original flamand de cette lettre doit avoir été abominablement estropié, car il est d'une barbarie affreuse, qu'on ne retrouve pas dans la seconde lettre.

Digitized by Google

plus de cinq mois. Il ne fut prêt que dans les premiers jours de mai 1631.

Le 5, Roger Braye avertit Marc Woonsel qu'il lui envoyait par le messager de Lille la somme destinée au payement de l'œuvre. Le 8, van Woonsel répondit au chanoine. Un nommé Farvaques, disait-il, lui avait donné avis que la somme expédiée était arrivée à Bruxelles, et il espérait qu'elle lui serait remise dans la journée, ou le lendemain ; il ajoutait que, le même jour, un chariot était parti d'Anvers pour Courtray avec le tableau, et communiquait au chanoine les instructions de Van Dyck, relativement à la manière dont il fallait s'y prendre, pour attacher la toile sur le châssis sans l'endommager. L'artiste, pendant toute la conclusion de l'affaire, ne quitta donc point sa résidence au bord de l'Escaut. Le 13 du même mois, Roger Braye lui annonça dans une lettre que lui et tout le chapitre étaient on ne peut plus satisfaits de son tableau, et, avec le naïf amour des Flamands pour la bonne chère, joignit à sa missive une douzaine de gaufres, présent modique, mais qui attestait leur complète approbation. Le 20, le grand coloriste adressait au chanoine cette lettre de remercîment :

Monsieur Braye,

J'ai reçu votre agréable lettre du 13 courant, de même que la douzaine de gaufres qui l'accompagnait. J'ai reçu aussi de M. Marc van Woonsel la somme de cent livres de gros, argent courant, pour le payement du tableau que j'ai peint par votre ordre ; j'en ai donné quittance audit sieur Van Woonsel, vous remerciant à la fois pour l'argent et pour les gaufres. Je souhaitais fort que cet ouvrage vous satisfît : il m'est très agréable d'apprendre qu'il a obtenu votre pleine approbation et n'a pas été

Digitized by Google

moins favorablement jugé par M. le Doyen et par MM. les autres chanoines.

Vous me demandez, comme souvenir, l'esquisse de ce tableau; quoique je n'accorde cela à personne, je ne veux pas vous la refuser. Je l'ai donc envoyée à M. Van Woonsel pour qu'il vous la fasse tenir. Je finis en vous offrant tous les services qui seront en mon pouvoir, et, après vous avoir salué de tout mon cœur et souhaité une longue et heureuse vie, je demeure, Monsieur,

Votre très humble serviteur,

ANT° VAN DYCK.

Anvers, ce 20 mai 1631.

La quittance donnée par le peintre est ainsi conçue :

« Je soussigné, reconnais avoir reçu des mains de Mons. van Woonsel la somme de cent livres flamandes, en payement d'une peinture faite pour Courtray, représentant la Crucifixion de Jésus, morceau demandé par M. de Braye, chanoine en cette ville. En témoignage de quoi j'ai signé cet acte, à Anvers, le 18 mai 1631.

ANT° VAN DYCK »

Voilà le récit de l'affaire, telle qu'elle a eu lieu, d'après les pièces conservées dans les archives de la Collégiale. Les faits ont été dénaturés d'une manière étrange par cet écervelé de Descamps, et sa narration infidèle a blessé les compatriotes de Van Dyck. Jamais indignation ne fut plus légitime, car un épisode honorable pour tous les acteurs a été transformé en calomnie injurieuse pour les braves chanoines et même pour la nation. Je transcris le passage :

« Il semblait que ce grand homme fût fait pour essuyer des

Digitized by Google

difficultés : il fut appelé à Courtray par les chanoines de la Collégiale, et il fit prix pour un tableau du grand autel de leur église. Il le peignit à Anvers et alla lui-même pour le placer, disant que l'on en jugerait mieux. On ne se rendit point à tout ce qu'il put dire; on fit venir des ouvriers, on le déroula; mais quelle fut la surprise de Van Dyck, quand on vit le chapitre entier regarder et l'auteur et l'ouvrage avec mépris! On le traita de misérable barbouilleur; on lui dit que le Christ avait l'air d'un portefaix, que les autres figures ressemblaient à des masques; et tous lui tournèrent le dos. Il resta seul avec un menuisier et quelques domestiques, qui crurent le consoler en lui conseillant d'emporter son tableau, et en l'assurant que tout ne serait pas perdu et que sa toile pourrait être employée à faire des paravents. Il ne se rebuta point; il plaça son tableau, et le lendemain il fut de porte en porte prier ces messieurs de revenir; il n'eut d'eux que de nouvelles injures : les ignorants ont de plus que leur bêtise le don d'être incapables d'un meilleur avis. Enfin, au bout de quatre ou cinq jours, il fut payé, mais de si mauvaise grâce, que toute sa vie il n'a cessé d'en être indigné. Il retourna à Anvers, où il n'osa parler de cette aventure, qui ne resta cependant pas secrète. Quelques amateurs, passant par Courtray, virent ce tableau avec admiration et le publièrent; bientôt on y vint en foule : l'aventure fut connue et ne tourna pas à l'avantage des chanoines. On les traita d'ignorants (épithète trop modérée); enfin ils ne purent refuser une espèce de réparation. Ils convoquèrent un chapitre, dans lequel il fut arrêté que le tableau était beau, et pour constater le mérite de l'auteur et réparer leur honte, ils ajoutèrent qu'il fallait lui écrire et lui commander deux autres tableaux pour différents autels. Mais Van Dyck leur répondit sèchement qu'ils avaient assez de barbouilleurs dans Courtray et aux environs, qu'ils n'avaient que faire d'en faire venir d'Anvers, et que, pour

Digitized by Google

lui, il avait pris la résolution de ne peindre désormais que pour des hommes et non pas pour des ânes. On prétend que ce mot formalisa un peu le chapitre, qui, pour s'en venger, ordonna à Gaspard de Crayer les deux tableaux commandés à Van Dyck. Crayer fit son marché de façon qu'ils s'obligèrent de prendre et payer ses tableaux bons ou mauvais. Le tableau de Van Dyck est placé dans l'église collégiale de Notre-Dame, au grand autel, et représente Notre-Seigneur attaché sur la croix, que les bourreaux élèvent pour la planter : c'est un des plus beaux de ce maître. Les deux autres, peints par de Crayer, sont dans la même église : l'un représente la *Sainte-Trinité* et l'autre le *Martyre de Sainte Catherine :* ce sont de beaux tableaux d'autel, mais inférieurs à celui de Van Dyck. »

Où Descamps a-t-il été chercher ces balivernes? Il était impossible d'imaginer rien de plus absurdement contraire à la vérité. Les moindres détails sont aussi faux que l'ensemble et inventés d'une manière aussi burlesque. Le style d'ailleurs ne vaut pas mieux que le fond. C'est la sottise humaine parvenue à son zénith, et la fin couronne l'œuvre : les deux tableaux peints par de Crayer ne lui furent point demandés comme une représaille, pour venger les chanoines de ce que Van Dyck les assimilait à des ânes. Le morceau qui représente, non pas le martyre de sainte Catherine, mais le *Martyre de Sainte Barbe*, fut exécuté en 1622; le second, qui figure les trois personnes de la Trinité couronnant la Vierge, date de l'année 1624. Les archives de la Collégiale mettent ces faits hors de doute. Et Gaspard de Crayer n'a historié que ces toiles pour l'église. Elles furent donc peintes bien avant l'*Érection de croix*.

Le chanoine Braye quitta ce monde une année après avoir traité si honorablement et cordialement l'auteur du chef-d'œuvre. Cette belle page se trouvait si peu liée à des souvenirs désa-

Digitized by Google

gréables, qu'on enterra son enveloppe mortelle à droite du tableau et qu'on grava sur sa tombe l'épitaphe suivante :

MONUMENTUM
ROGERII BRAYE
HUJUS ECCLESIÆ CANONICI
QUEM
MUNIFICUM DOMUS DOMINI CULTOREM
ARCHIVA CAPITULI
TABULAQUE HUIC ALTARI DONATA
TESTANTUR.
OBIIT XXVII OCTOBRIS MDCXXXII.
R. J. P.

Ce qui veut dire :

Sépulture de Roger Braye, chanoine de cette église, dont les archives capitulaires et le tableau donné par lui à cet autel prouvent le zèle généreux pour la maison du Seigneur. Il mourut le 27 *octobre* 1632. *Qu'il repose en paix.*

Au-dessus de cette inscription funèbre, on voyait dans un médaillon en marbre le portrait du chanoine.

Tout réfute donc les circonstances grotesques imaginées pour flétrir la mémoire d'honorables ecclésiastiques. Le grand peintre n'avait pas besoin de l'espèce d'intérêt qu'on a voulu exciter en sa faveur par cette pitoyable anecdote.

Mais si Roger Braye et ses collègues, lorsqu'ils reçurent le tableau, apprécièrent dignement la beauté du travail, ils ne saisirent pas le sens intime de l'œuvre : endormis dans le bien-être de leur prébende et ne souffrant pas comme l'artiste de l'oppression cléricale, ils ne pouvaient s'indigner comme lui, ne pouvaient même comprendre sa douleur.

Digitized by Google

Cette affliction d'un cœur navré assombrit la plupart des tableaux que Van Dyck peignit, pendant un certain laps de temps, après son retour de Hollande. On la retrouve dans toute sa force sur le *Christ* de Termonde, œuvre saisissante décrite avec soin au commencement de ce volume (1). Il exécuta aussi à la même époque la scène tragique du musée d'Anvers, qui représente la Vierge tenant sur ses genoux le buste du cadavre de son fils et levant ses mains vers le ciel avec désespoir (2). Il faut peut-être aussi rapporter à la même date le *Sauveur descendu de croix*, reproduit par la gravure à la page 9 de ce volume. C'est une vision sinistre. La pose du corps inanimé frappe tout d'abord l'imagination : quelle attitude effroyable, et comme elle exprime l'abaissement, l'anéantissement du prophète assassiné ! Comme ses jambes tordues, comme sa tête et ses cheveux pendants, comme ses bras inertes, soulevés, tirés par Marie et par saint Jean, inspirent l'idée d'une mort éternelle ! Où sont les traces divines sur cette face abattue, qui n'inspire que l'horreur ? Semble-t-il même qu'une âme ait jamais vivifié cette morne dépouille ? Quelle affliction sur le visage éploré de la pauvre mère et quels regards pathétiques elle lève vers le ciel ! Saint Jean, accablé par la douleur, essuie ses larmes avec son manteau, et Madeleine échevelée, la figure contractée par le désespoir, joint les mains avec un sentiment de compassion. Est-ce là le Fils de l'homme qui doit ressusciter le troisième jour (3) ?

(1) Wedergekeert tot Antwerpen, maakte hy een altarstuk voor de Capucynen te Dendermonde, dat zoo viel uitviel dat het voor een van syne beste werken geschat wierd. Houbraken, t. Ier, p. 185.

(2) Nous avons décrit cette toile plus haut, p. 217 et 218. Elle ornait autrefois l'église des Récollets, suivant le témoignage de Mensaert, t. Ier, p. 206. Houbraken a mis *Cordeliers*, au lieu de Récollets. « Daar an volgde het stuk voor de Cordeliers, verbeeldende en dooden Kristus in de schoot van Maria. » De groote Schouburgh, etc. t. Ier, p. 185.

(3) On voit en Angleterre, dans la collection de M. William T. Blodgett, une œuvre analogue, récemment gravée par Waltner, que notre artiste doit avoir exécutée vers la

Digitized by Google

Eh bien, cette œuvre terrible a été dépassée : l'exposition rétrospective du troisième centenaire de Rubens, à Anvers, contenait un morceau plus dramatique. L'auteur, Gérard Douffet, n'a pas une grande renommée : c'est un artiste wallon, qui travailla deux ans dans l'atelier de Pierre-Paul, quitta ensuite le maître immortel, s'éprit de la manière française contemporaine et fonda l'école de Liège (1). La toile représente aussi le Galiléen descendu de croix : par son violent caractère, par l'énergie et le mérite de l'exécution, elle agrandit, élève beaucoup l'idée qu'on avait pu se faire jusqu'ici de l'auteur.

Le Nazaréen, descendu de l'instrument funèbre, est assis sur un bloc de pierre, comme une personne vivante. Joseph d'Arimathie, la main enveloppée d'un linge volumineux, le soutient par l'aisselle droite, tandis que la Vierge le soutient par le bras gauche; la main dont elle touche le cadavre est aussi enveloppée d'une étoffe blanche, comme si le contact des chairs mortes répugnait aux deux personnages. Le corps du martyr, en pleine décomposition, justifie cette horreur : livide, jaunâtre, semé de teintes bleues, il est sinistre à voir. La mort, pour le colorer, semble avoir épuisé son affreuse palette. Coagulés par le sang, les cheveux se plaquent sur la figure verdâtre. Marie de Bethléem, néanmoins, tenant par l'occiput cette tête effroyable, baise les lèvres noircies, avec un dernier sentiment de tendresse et un courage surhumain qui font frissonner. A sa gauche, le disciple

même époque. Elle figure le même sujet, avec la préoccupation bien évidente de donner au cadavre une attitude inverse. Sur la page que nous venons d'analyser, le martyr est courbé par la face antérieure de son corps ; sur l'autre toile, il est courbé à la renverse, ayant un quartier de roche pour point d'appui. Saint Jean soutient son buste ; Joseph d'Arimathie porte sa main gauche, en se penchant pour examiner la face du supplicié, dont la mort émousse déjà les traits. La tête du Christ tombe sur son épaule gauche. Moins dramatique de dessin, le tableau doit être aussi moins lugubre par les effets de couleur.

(1) Voyez mon *Histoire de la peinture flamande*, t. X, p. 118.

Digitized by Google

chéri, personnage au type élégant et sentimental, d'une rare distinction, porte dans ses mains un vase de cuivre, où se tuméfie une éponge ensanglantée : on vient de laver les plaies du Christ, d'achever sa funèbre toilette. Joseph d'Arimathie, vieillard dont les traits ont aussi une rare élégance, fait face à l'apôtre bien-aimé. Au second plan, l'espace demeuré libre entre saint Jean et Marie est occupé par la tête paisible et curieuse d'un vieillard rubicond, dans le goût de Rubens, et par la tête assombrie de Madeleine éplorée.

Les ombres fortes du divin cadavre et des linges prodigués sous lui, autour de lui, donnent au travail un relief et une vigueur extraordinaires. La couleur est d'une intensité, d'une science prodigieuses : dans cette lugubre symphonie, le manteau pourpre de saint Jean introduit seul une note moins sépulcrale, une note qui rappelle le monde des vivants. Jamais scène de la Passion n'a été exprimée d'une manière plus tragique. Ribera aurait pu signer cette toile, qui soutiendrait sans désavantage la proximité des siennes. Les formes, les lignes, les contours et le travail du pinceau méritent les mêmes éloges. Elle doit avoir été peinte par Douffet sous les yeux de Rubens, ou peu de temps après qu'il eut quitté le maître puissant, dont l'influence se révèle partout dans son œuvre, dans la donnée aussi bien que dans l'exécution (1).

Il se rattache en effet, comme les deux toiles de Van Dyck, au fameux tableau de Rubens nommé *Le Christ à la paille*, que possède le musée d'Anvers. L'ensemble de l'œuvre forme un tri-

(1) Un musée belge devrait faire tout au monde pour acquérir cette œuvre unique dans son genre et qui a la valeur d'un document historique. Elle appartient à M. Félix Bamberg, consul général d'Allemagne à Messine, qui l'a envoyée, je ne sais comment, aux organisateurs des fêtes du Centenaire. Plus tard le peintre liégeois fut emporté à la dérive par l'imitation de l'école française. A-t-il manifesté ailleurs le rare talent qui dramatise ce morceau? On ne peut le savoir pour le moment. Un heureux hasard m'a seul fait connaître ce chef-d'œuvre que personne n'avait apprécié, qui ne se trouve indiqué nulle part.


Digitized by Google

ptyque. Au milieu, le Sauveur est posé sur un bloc de pierre, où l'on a étendu de la paille. Joseph d'Arimathie le soutient par l'épaule gauche : la Vierge soulève, en regardant le ciel, le linceul dont il était enveloppé, qui drape encore toute la partie inférieure du cadavre. Madeleine, les mains jointes, se penche pour le voir ; entre Joseph d'Arimathie et la Vierge, on aperçoit dans l'ombre la figure attristée de saint Jean. Le corps de la victime s'abandonne et s'affaisse, amolli par le premier travail de la décomposition. La main et le bras droit, d'un gris livide et maculés de sang, pendent avec inertie au bord du cube de marbre : le bras et la main gauches pèsent lourdement sur le buste et sur les cuisses. Partout la dissolution a commencé : la bouche est verdâtre, l'orbe des yeux a pourri sous les paupières flasques ; les cheveux épars, confus, ensanglantés, ont quelque chose d'horriblement tragique. La narine gauche laisse échapper un caillot de sang. Rien qui soit plus antipathique à l'idée d'une incarnation divine. Le spectre de Banquo, tel qu'on le représente au théâtre, avec une si frappante habileté, ne saisit, ne terrifie pas davantage. Le supplicié du Golgotha est bien mort, mort pour toujours, sans espoir par delà le tombeau.

Et cette Vierge aux yeux sanglants, aux joues terreuses, à la bouche livide, est-ce qu'elle n'est pas certaine d'avoir perdu irrévocablement son fils? Pourquoi regarde-t-elle le ciel avec tant d'amertume, si ce n'est pour lui adresser des reproches, lui demander compte de ses arrêts barbares, de ses lugubres caprices?

Mais voici quelque chose de plus étrange encore. Le volet gauche nous montre la Galiléenne protégeant de ses mains le petit Jésus, qui se tient sur une balustrade, où l'on a jeté une étoffe blanche ; or, ce futur Sauveur du monde est un lourd bambin, gras, trapu, massif, à l'expression vulgaire et sotte, un nourrisson de bas étage. Il regarde avec surprise le cadavre, c'est-à-dire la

Digitized by Google

forme qu'il doit avoir un jour; mais il n'y a dans son étonnement aucune finesse, aucun esprit. Sa bouche commune, ses joues épaisses, son œil morne font éprouver un sentiment désagréable. Là encore, où est le Dieu? Quels signes extérieurs pronostiquent son dévouement sublime, annoncent en lui le Rédempteur de l'espèce humaine? Comment reconnaître le Fils de l'homme dans ce gamin des rues, plat, stupide et maussade, auquel manquent à la fois l'inspiration, la grâce et la gentillesse? Dans le Christ enfant, pas plus que dans le Christ mort, il n'y a une lueur de divinité.

Peut-on admettre que Rubens ait fait par hasard, sans aucune arrière-pensée, des combinaisons si étranges, qui évoquent dans l'esprit toutes sortes d'hypothèses, font entrevoir au loin, dans une lumière indécise, les régions du doute et de l'incrédulité (1)?

Quant à la facture, elle est admirable : l'opulence de la couleur, la vérité des chairs, la force du clair-obscur, les oppositions énergiques des valeurs de tons, la profondeur et la transparence des ombres atteignent les dernières limites du talent et de la magnificence.

Mais détournons notre vue de ces funèbres images et, pour clore moins tristement le chapitre, considérons un portrait de femme, exécuté par Van Dyck peu de temps auparavant. Il nous montre Marie-Louise de Tassis, jeune Anversoise, dont on a fait arbitrairement une princesse de la maison La Tour et Taxis (2).

(1) L'aile droite du retable est occupée par saint Jean, qui écrit sous la dictée de son oiseau. Ce triptyque ornait autrefois, dans la cathédrale d'Anvers, le monument funèbre de Jean Michielsen, négociant, mort le 20 juin 1617, et de Marie Maes, sa femme, décédée le 24 janvier 1633. La même église renfermait donc l'*Érection de croix*, si mouvementée, la *Descente de croix*, si mystérieuse, deux tableaux qu'elle possède encore, et ce Christ déposé sur une pierre, qui provoque de graves réflexions.

(2) A l'année 1632-1633 figure sur les registres de Saint-Luc, à Anvers, un nommé Charles de Tassis, échevin; en 1670-1671 fut reçu franc-maître Charles de Tassis, enlumineur; ce même Charles admit dans son atelier, comme élève, un de ses parents nommé

Digitized by Google

L'œuvre peinte, qui a été gravée par C. Vermeulen, décore à Vienne la collection Lichtenstein. Or, dans la même salle se trouve l'effigie d'un de ses parents, chanoine à Anvers, et amateur éclairé des beaux-arts, Antoine de Tassis. On peut croire que la jeune personne était sa nièce et qu'il aura fait exécuter en même temps les deux images. C'est un grand homme maigre, aux cheveux rares, au type élégant, à l'œil sévère et presque dur. Il porte une soutane, et un manteau qui cache sa main gauche : la main droite tient un livre, entre les feuillets duquel il a passé son index. La figure est largement rendue, sans beaucoup de détails, et un ton rouge sombre domine dans le tableau (1). Marie-Louise est traitée avec beaucoup plus de soin et de délicatesse. Et elle le méritait, en vérité. C'est une charmante personne de vingt-cinq ou vingt-six ans (2), dessinée de trois quarts et vue jusqu'aux genoux, suivant l'habitude presque invariable de Van Dyck. Ses traits sont charmants et purs, son teint magnifique. Des sourcils réguliers encadrent ses yeux fins et scrutateurs. Elle a le visage plein d'une personne qui commence à mûrir (3). Une énorme, une splendide chevelure brune, qu'elle laissait croître en liberté, forme une broussaille autour de sa tête. Sa jupe de soie noire fait ressortir son corsage de satin blanc et ses manches à crevés que borde un liséré d'or. De la main gauche, elle tient un éventail de plumes noires : sa main droite relève un peu sa robe. Une grande collerette s'épanouit, non pas autour de son cou, mais autour de son corsage. Une croix pendue à un

Pierre de Tassis. En 1703, nous voyons encore obtenir le droit de pratiquer et d'enseigner Jean-Charles de Tassis, miniaturiste aussi.

(1) Son identité ne peut laisser le moindre doute, car l'effigie a été gravée par Jacques Neeffs et porte cette inscription : *Antonius de Tassis, canonicus antverpianus, picturæ, statuariæ, nec non omnis elegantiæ amator et admirator.*

(2) *About twenty five years.* John Smith, *Catalogue raisonné*, etc., t. III, n° 113.

(3) *Of a full countenance and fair complexion.* John Smith, *ibid.*

Digitized by Google

collier de perles orne sa poitrine. C'est une femme qui a de l'expérience, qui se tient sur la réserve, qui examinait avec défiance ses interlocuteurs. « Tout se réunit pour faire de cette toile un des plus beaux portraits que Van Dyck ait jamais peints, dit Waagen. C'était l'avis de feu lord Lansdowne, un des grands connaisseurs de l'Angleterre, qui avait vu toutes les effigies du maître conservées dans la Grande-Bretagne, lorsque j'eus le plaisir de me rencontrer avec lui devant ce tableau, en 1839. Selon toute vraisemblance, il fut peint vers 1629 (1). »

Un fait piquant, c'est que la même personne avait été peinte, quelques années auparavant, par François Pourbus le jeune. Cette première image se trouve à Bruxelles, dans la collection Du Bus de Ghisignies, et j'ai déjà eu occasion d'en parler (2). Le modèle, à cette époque, n'avait que dix-sept à dix-huit ans : aussi voit-on rayonner en elle toute la grâce et toute la fraîcheur du printemps de la vie. La beauté de son teint, que fait ressortir son épaisse chevelure brune, lui donne un éclat et un charme irrésistibles. Ces boucles magnifiques et innombrables devaient être une gloire, un charme, une tentation pour la main de l'amour. Je connais un jeune homme, qui restait en contemplation devant la toile pendant des heures entières, comme si l'attrayante personne pouvait sortir du cadre et venir à lui. Peinte jusqu'aux hanches, elle porte un costume presque pareil à celui dont elle est habillée sur l'autre toile, mais moins riche. Une guimpe transparente voile légèrement la poitrine, à droite et à gauche; une dentelle orne le haut du corsage, et une ample collerette se dresse autour du cou, à partir des épaules. Une croix attachée à un nœud de rubans noirs pend, comme une protection, au som-

(1) *Die vornehmsten Kunstdenkmæler in Wien*, t. Ier, p. 271.
(2) *Histoire de la peinture flamande*, t. VI, p. 291.

Digitized by Google

met du busc. La main droite tient un éventail de plumes noires, mais elle est affublée d'un des horribles gants de l'époque, gants beaucoup trop larges, qui n'indiquaient pas du tout les formes. On voit seulement une partie du bras gauche.

Sur la toile de Pourbus, Marie de Tassis est plus jeune, plus naïve, plus attrayante, que sur l'effigie de Van Dyck. Elle fascine de ses yeux tranquilles le spectateur ému : il y a bien dans son regard de la finesse, de la réserve et un sentiment d'observation ; elle se tenait déjà sur ses gardes ; mais cet esprit scrutateur, ce penchant au soupçon ne fait que percer, comme une première lueur qui grandira par la suite. La bouche aux coins arqués est plus fine, a les lèvres moins fortes. Le tableau de Pourbus fut sans doute exécuté en 1621 ou 1622; celui de Van Dyck, en 1627 ou 1628. La différence des portraits accuse un intervalle d'environ six ans.

La facture, dans les deux morceaux, est tout à fait dissemblable. La touche, le procédé de coloration, les effets de clair-obscur n'ont pas la moindre similitude. Conformément au système inauguré par lui, Pourbus a effleuré à peine la toile : son pinceau courait sur la trame et en laissait apercevoir les fils, méthode dont Van Dyck n'a jamais fait usage. Même dans la luxuriante et magnifique chevelure, la couleur a été appliquée d'une main parcimonieuse. Le clair-obscur ne procède que par masses, n'offre point les délicates et nombreuses transitions, les fines demi-teintes, auxquelles Antoine s'était habitué dans l'atelier de Rubens. Enfin, comme je le disais la première fois que j'ai eu à parler de cet ouvrage, « l'aimable personne se dessine sur un fond rouge uniforme, sans nuances, sans gradations, sans effets lumineux, que n'aurait jamais voulu employer Van Dyck. » Dans la collection Saceghem, où le tableau se trouvait encore en 1831, il était attribué au grand effigiateur;

Digitized by Google

mais cela n'importe guère. On n'avait pas à cette époque analysé la manière de François Pourbus le fils, puisque j'ai signalé le premier l'innovation qui le distingue de tous ses devanciers et de presque tous ses successeurs. Il faut n'avoir aucun jugement, aucun goût, aucune intelligence des procédés techniques de la peinture, pour s'obstiner dans l'ancienne méprise.

Digitized by Google

CHAPITRE XVI

MARIE DE MÉDICIS ET LES CONSPIRATEURS FRANÇAIS DANS L'ATELIER DE VAN DYCK.

C'est un historien au pinceau que Van Dyck : ses toiles évoquent presque tous les illustres personnages qui ont joué un rôle de son temps, ou qui étaient destinés à occuper les regards du monde, si la mort ne les avait frappés au début de la vie. Comme les trois sorcières, dans leur caverne, faisaient défiler devant Macbeth les fantômes des rois d'Écosse, ce magicien, plus puissant encore, nous montre les princes, les rois, les capitaines, les femmes couronnées, les épouses charmantes, les jeunes filles adorables, la fleur de l'aristocratie européenne en un mot, dans un brillant miroir, où leurs images demeurent immobiles, nous laissant tout le loisir de les contempler.

Pendant qu'il s'abandonnait à la tristesse, ou exprimait son chagrin dans des scènes d'une haute inspiration, que ne comprenait pas le vulgaire, une troupe d'illustres conspirateurs passait la frontière belge et venait lui offrir d'élégants modèles, comme pour le distraire de ses lugubres pensées. Dans la nuit du 18 au 19 juillet 1631, Marie de Médicis s'enfuit du château de Compiègne, où son fils la tenait prisonnière, comme elle s'était

Digitized by Google

échappée, douze ans auparavant, du château de Blois. Le lendemain, elle passait la frontière et, à quatre heures du soir, trouvait un refuge momentané dans la ville d'Avesnes. Elle dépêcha aussitôt le baron de Guesprez à l'infante Isabelle, pour l'informer qu'elle demandait asile au gouvernement espagnol. Elle était accompagnée d'une suite nombreuse, trois dames, sept filles d'honneur avec leurs soubrettes, cinq à six femmes de chambre, des officiers de bouche et tous les genres de serviteurs qui formaient alors une maison régulière; on eût dit qu'elle faisait un voyage d'agrément, et non point qu'elle venait de s'affranchir par une évasion nocturne. Les seigneurs et les dames de la haute noblesse, qui accouraient incessamment, ne tardèrent pas à former autour d'elle une petite cour. Bientôt arrivèrent de Compiègne et de Paris huit carrosses, dont quelques-uns étaient richement ornés, deux litières et vingt-deux mulets surchargés de bagages, ce qui permit à la Reine de compléter son installation ; et, au bout de quelques jours, on la vit manger en public, entourée de gardes tenant le pistolet au poing, comme si elle habitait encore son palais du Luxembourg (1). Ce fut dans la ville de Mons, à partir du 29, qu'elle étala ce train de maison, le prince d'Épinoy, gouverneur du Hainaut, chargé de lui porter la réponse de l'Infante, l'ayant dès le 21 engagée à s'y retirer, comme dans une place forte où elle serait préservée de tout accident.

Le 26 au soir, le marquis d'Aytona vint la complimenter au nom du roi d'Espagne. C'est un personnage que tous les Français connaissent, car le Louvre montre aux visiteurs deux portraits de lui, une image en buste et une image équestre, toutes les deux peintes par Van Dyck, et on regarde la seconde comme

(1) *Marie de Médicis dans les Pays-Bas*, par Paul Henrard, p. 77.

Digitized by Google

une des meilleures effigies à cheval qu'il ait exécutées. Le buste a servi d'étude pour le grand tableau. François de Moncade, marquis d'Aytona, qui avait vu le jour en 1586, était devenu premier ministre de l'infante Isabelle en 1628, quand le marquis de Spinola fut rappelé en Espagne. Les deux toiles de Van Dyck nous le montrent juste comme il était, lorsqu'il vint saluer Marie de Médicis, car elles furent coloriées vers cette époque, un peu avant ou peu de temps après. Il porte une cuirasse sur laquelle retombe un col plat d'une dimension peu commune. Son grand front régulier annonce de l'intelligence : il a les sourcils placés très haut, un nez d'une forme particulière, aux narines arquées, une jolie bouche et un ample menton charnu. Le teint est légèrement hâlé par le grand air. Ses cheveux châtains, ses fines moustaches et son impériale sont déjà rayés de poils gris. C'est le type d'un homme clairvoyant, bon et tranquille, mais d'une nature un peu trop flegmatique. Dans les yeux manque l'éclair des passions vives et des esprits supérieurs. Que ses entreprises militaires, comme les sièges de Maestricht, de Rheinsberg et d'Alpen, comme son expédition contre l'île de Casant, n'aient été ni brillantes ni heureuses, on ne s'en étonne pas, quand on étudie ce masque placide : on y chercherait en vain la fougue et l'énergie des vocations belliqueuses.

Dans le grand portrait, quoiqu'il monte un beau cheval de guerre et porte une armure complète, il n'a pas un aspect plus martial. Il est digne, il est noblement posé ; la main droite appuyée sur son bâton de commandement buté contre la housse, il semble réfléchir : les furies militaires, la haine, la ruine, la vengeance et la mort, ne planent pas autour de lui. Son destrier blanc, distingué, de bonne tenue, marche au pas, a l'air de méditer aussi. Sentinelle avancée d'une forêt, un grand arbre projette ses branches au-dessus de leur tête, et un ciel nuageux

Digitized by Google

roule ses flots de vapeurs derrière eux. La croupe du cheval s'enfonce dans la pénombre du taillis.

C'est une belle œuvre assurément, mais ce n'est pas une œuvre exceptionnelle et, comme on l'a dit, la plus belle image équestre peinte par Van Dyck. On y admire une touche à la fois vigoureuse et moelleuse, un savant usage du clair-obscur, des transitions délicates, une élégance générale dans le dessin et dans la couleur ; mais il y règne un calme trop profond, et aucun grand effet pittoresque, aucun mérite extraordinaire n'y frappent l'imagination.

Le marquis d'Aytona était accompagné de Rubens, dont on avait jugé que la présence serait agréable à Marie de Médicis, attendu leurs anciennes relations et l'espèce de familiarité qui devait, par suite, régner entre eux. Pour plaider la cause de la fugitive, en lui épargnant la peine de traiter elle-même les questions, le ministre la pria de désigner un gentilhomme : elle choisit le marquis de la Vieuville, ancien intendant des finances, congédié par Richelieu : sa haine pour le cardinal lui inspirait une pleine confiance. Le marquis d'Aytona dut à son tour charger un intermédiaire des négociations avec la Reine, au nom de l'Infante et en son propre nom. Un seigneur indigène, Albert de Ligne, prince de Barbanson, avait offert ses services ; mais on doutait de son zèle pour le gouvernement espagnol et on lui préféra le secrétaire du Conseil privé, chef de l'école anversoise. C'était un acte de courtoisie envers la princesse, car elle pouvait compter sur ses bienveillantes dispositions. L'artiste, en effet, adopta ses idées, ses sentiments, ses espérances, donna en plein dans ses illusions : il eut même assez d'adresse pour faire agréer sa manière de voir par l'Infante et le ministre. Le rôle important qu'on venait de lui assigner paraît, au surplus, l'avoir comblé de joie : il se mit aussitôt à l'œuvre, et, dès le 1er août, il adressait au

Digitized by Google

duc d'Olivarès une lettre verbeuse, écrite en italien, qui forme dix pages d'impression en petits caractères (1). Cette abondance de mots, cette fougueuse promptitude montrent quelle fierté lui inspiraient ses fonctions nouvelles : on l'avait choisi pour arbitre dans une querelle mémorable, dans une grande lutte politique, où étaient aux prises un roi, une reine, un cardinal-ministre, les plus grands personnages de France, où le gouvernement espagnol, où l'Empire même pouvaient se trouver impliqués ! La lettre est des plus curieuses : il y tance, il y morigène, il y vilipende Richelieu avec un dédain superbe. « Certes, nous avons de notre temps un exemple manifeste de tout le mal que peut faire un favori, mû par son ambition personnelle plus que par l'amour du bien public et le service de son roi. — Je ne croirais point aux rapports des ennemis du Cardinal, si, dans la négociation d'Angleterre, je n'avais éprouvé que sa perfidie le rend désormais incapable de tromper quelqu'un, système qui me paraît la plus détestable des politiques, toutes les relations humaines ayant pour base la confiance. » Le moment de le perdre lui semble venu, et il déclare que l'Espagne devrait acheter sa ruine, même *au prix de plusieurs milliards*. Il conseillait donc par tous les arguments possibles d'allumer la guerre civile en France, et ajoutait d'une manière peu charitable : « Une grande partie des Français périra dans ces luttes intestines, et cette nation fière s'affaiblira ainsi de ses propres mains ; quel que soit le vainqueur, nous aurons donc un ennemi de moins. » Le duc d'Olivarès, en lisant cette longue épître, fronça le sourcil ; bien qu'elle fût conforme aux opinions du marquis d'Aytona et du marquis de Mirabel, ambassadeur d'Espagne en France, elle lui sembla peu judicieuse : il la qua-

(1) M. Paul Henrard n'avait pu s'en procurer le texte : il a été trouvé, publié et traduit par M. Gachard dans son excellent ouvrage intitulé : *Histoire politique et diplomatique de Pierre-Paul Rubens* (1 vol. in-8, 1877.)

Digitized by Google

lifia d'une manière assez rude à la prochaine séance du conseil d'État. Sans méconnaître les bonnes intentions de l'artiste, il déclara que sa lettre était pleine *d'idées absurdes et de verbiage italien* (1). La réponse signée par le Roi en contient une réfutation très logique et très détaillée.

La France ne fut donc pas envahie, et, l'infante Isabelle étant venue chercher Marie de Médicis, Rubens les suivit à Bruxelles, où les deux princesses firent une entrée splendide, le 13 août. Le 4 septembre suivant, elles furent reçues avec les mêmes honneurs dans la ville d'Anvers : l'abbaye Saint-Michel, qu'habitaient les ducs de Brabant, lorsqu'ils visitaient la cité commerciale, devint le séjour de la Reine mère, et l'Infante eut pour résidence l'hôtel de feu Simon Rodriguez, sur la place de Meir, que les héritiers de ce personnage avaient mis à sa disposition (2). Il était important qu'elles fussent bien logées, car elles demeurèrent sur les bords de l'Escaut jusqu'à la fin d'octobre.

Après avoir fait plusieurs excursions dans la ville, les deux princesses allèrentun jour voir Rubens, admirer ses collections et ses propres œuvres, qui formaient un véritable musée. Van Dyck fut chargé de reproduire sur la toile les traits de la Reine : elle avait alors cinquante-huit ans. Il la représenta de trois quarts, les cheveux courts et bouclés, portant une robe de soie avec des manches à crevés, tenant en main quelques fleurs, les épaules environnées de cette haute collerette en dentelle, qui semblait alors couronner d'une palissade les bustes féminins. Elle n'a plus le majestueux embonpoint qu'elle étalait aux yeux de Pierre-Paul, quand il exécutait son image au palais du Luxembourg; les chagrins de

(1) «..... No disorre el Conde sobre el papel de Rubens, porque trae muchos despropósitos y cháchar as italianas, aunque cree cierto que todo con muy buena intencion... » (*Journal du Conseil d'État :* séance du 19 août 1631.)

(2) Henrard, *Marie de Médicis dans les Pays-Bas*, p. 92.

Digitized by Google

la captivité, puis l'inquiétude, les soucis et les fatigues de sa position actuelle avaient pâli son visage et aminci sa personne. Tout le monde en peut juger par la gravure de Paul Pontius, où on lit cette inscription : *Maria de Medicis*, *Regina Franciæ*, *trium regum Mater* (1). La Reine fut si charmée qu'elle visita le peintre à son tour, dans les salles de la Maison hanséatique, où il demeurait toujours et qu'il n'avait même pas fait décorer : les toiles originales et les copies du Titien qu'il avait rapportées d'Italie en formaient le principal ornement. Aussi l'historiographe La Serre les compare-t-il l'un à l'autre et déclare-t-il que chacun d'eux aura été la merveille de son siècle (2). Les œuvres magnifiques du grand Vénitien et quelques autres morceaux de choix étaient alors dans toute leur splendeur, Van Dyck les ayant fait restaurer depuis peu de temps par un nommé Bruno, que toute l'école employait et regardait comme extrêmement habile. Les archives d'Anvers renferment une attestation curieuse que lui avaient donnée Rubens, Gérard Seghers et notre artiste (3).

(1) La galerie de Munich possède la grisaille qui a servi à faire cette planche, mais non le tableau.

(2) *Histoire curieuse de tout ce qui s'est passé à l'entrée de la Reyne, mère du Roy très chrestien, dans les villes des Pays-Bas.* L'auteur anonyme rapporte le même fait.

(3) Voici le texte original, écrit en français :

Expeditum mandato Dni Rockoxii.

« A tous ceux qui ces présentes verront ou lire oiront, bourgmestres, échevins et conseillers de la ville d'Anvers, salut.

« Scavoir faisons et certifions par cette, qu'à l'instance de Jan-Baptiste de Bruno comparurent devant nous le sieur Pierre-Paul Rubens, secrétaire du Conseil privé de Sa Majesté et gentilhomme de la maison de Son Alteze Sérénissime, et Gérard Segers, peintres entretenus de Sa Majesté, tous deux inhabitants de cette ville d'Anvers, qui ont déclairé, comme ils déclairent par cette, qu'entre tous ceux qu'ils ont employez, tant pour raccommoder et nettoyer les peintures fenduez, rompuez, escailléez et sales, faites par des excellens maistres, tant anciens que modernes, que pour remettre les couleurs d'icelles en leur premier estat sans les aucunement endommager, ils n'ont rencontré personne qui s'entendoit mieux en ce que dessus, ou qui les a mieux servys que le sieur Jan-Baptiste Bruno susdit, ce que semblablement a affirmé Antoine van Dyck, entretenu de Son Alteze et bourgeois de cette ville, pour l'expérience qu'il a eue dudit

Digitized by Google

Après la veuve de Henri IV posèrent devant le jeune maître plusieurs des personnes qui l'accompagnaient, qui lui formaient une cour dans son exil. En premier lieu, il faut citer Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, et sa seconde femme, Marguerite de Lorraine, dont les portraits ont été gravés par Lucas Vorsterman et P. Van Sompel. Le prince est debout, vu jusqu'aux hanches, portant une cuirasse et tenant dans la main droite un bâton de commandement. Il a un type original, des traits assez réguliers, les lèvres épaisses, une abondante chevelure qui forme d'innombrables anneaux et semble noire : cette volumineuse parure a toujours une grâce et un charme idéal ; comme elle augmente en apparence le volume de la tête, elle inspire l'idée vague qu'un cerveau si magnifiquement abrité doit être un organe exceptionnel, posséder de mystérieuses ressources. Un splendide col en guipure couvre les épaules, la croix du Saint-Esprit pend sur la poitrine. C'est une figure à caractère, et l'on ne croirait pas, en l'observant, que Gaston associait une volonté infirme à un orgueil immense et à des prétentions criminelles.

J'ai eu l'heureuse chance de voir le portrait original de sa femme, cette Marguerite de Lorraine, qu'il épousa malgré les défenses de la cour et l'opposition du clergé. Le tableau orne à Florence la galerie des Offices. La princesse est représentée debout, comme son mari, vêtue d'une robe noire, tenant dans sa main droite une rose pourpre et laissant pendre sa main gauche le long de sa jupe. Elle est coiffée par anticipation à la Sévigné,

Bruno, en raccommodant et nettoyant pour ledit Van Dyck plusieurs tableaux du Titian et d'autres plus renommez peintres, et pour ce que tout le dessus est faict et passé devant nous en forme deue, avons confirmé cet acte avec le scel aux causes de cette ville et l'avons faict signer par un de nos quatre Jurez secretaires. Faict en Anvers, le neuviesme décembre mil six cent et trente. »

Extrait des minutes du secrétaire Ph. van Valckenisse.

Les mots : *entretenu de Son Altesse*, appliqués à Van Dyck, semblent prouver qu'il recevait une pension de l'archiduchesse Isabelle, fait demeuré jusqu'ici inconnu.

Digitized by Google

mode qui ne prit ce nom que plus tard : une petite frange de cheveux tombe sur son front. Tout amateur saluera en elle une jolie personne, aux traits fins, harmonieux, distingués ; son œil encadré de sourcils minces et d'une régularité parfaite, comme si on les avait tracés au pinceau, a un charme engageant; son cou, la partie de ses épaules que l'on voit et ses deux seins découverts séduisent par leurs belles formes et leur blancheur : ce devait être une femme très agréable. Mais elle paraît d'un caractère tranquille et même flegmatique : la placidité de sa figure étonne, quand on connaît sa vie orageuse, et l'on se demande comment elle a pu inspirer au duc d'Orléans une si vive passion. Derrière elle, un mur jaunâtre, une draperie rouge et une échappée de vue dans la campagne composent le fond du tableau.

Van Dyck peignit ces deux images un peu plus tard que les précédentes. Le couple n'avait reçu que le 3 janvier 1632, d'une manière à peu près clandestine, à sept heures du soir, la bénédiction nuptiale, dans une chapelle intérieure du prieuré de Saint-Romain. L'assistance n'était pas nombreuse ; un moine bénédictin, le frère Tellier, unit les jeunes époux, devant M. de Vaudemont, père de la princesse, devant sa tante, abbesse de Miremont, Mme de la Neuvillette, sa gouvernante, le comte de Moret et Puylaurens. Le cardinal de Lorraine, parent de la future, avait signé la dispense des bans et donné au moine l'autorisation de sanctifier la tendresse impatiente des futurs. Mais la lune de miel les avait à peine éclairés de ses premiers rayons, qu'ils durent se séparer : une clause secrète du traité de Vic, inspirée par le mécontentement du Roi, exigeait que le duc d'Orléans et tous les siens quittassent la Lorraine. Le 13 janvier, à quatre heures du soir, le prince entra dans la ville de Luxembourg, accompagné d'une suite déjà considérable, qui ne tarda point à grossir. Quand il partit pour Namur, le 22, son train

Digitized by Google

se composait de trois à quatre cents chevaux : le comte de Moret, le duc d'Elbeuf et un grand nombre d'autres seigneurs lui formaient une brillante escorte (1). Plus tard, après toutes sortes d'aventures, la Juliette délaissée vint rejoindre le prince en habit d'homme : mais ce fut en 1633 seulement, le 6 septembre, qu'elle arriva dans la ville de Bruxelles. Van Dyck ne put donc retracer son élégant visage qu'en 1634, pendant le séjour qu'il fit alors à Anvers et à Bruxelles ; il habitait Londres depuis le mois d'avril 1632, quand l'aimable fugitive, déguisée en jeune seigneur, portant un haut de chausses et un pourpoint noirs, bottée, éperonnée, la plume au chapeau, traversa les lignes de l'armée royale.

Parmi les nobles personnages qui avaient suivi Gaston hors de France, le plus intéressant à beaucoup d'égards était le comte de Moret, fils naturel de Henri IV : sa destinée devait être aussi courte qu'un jour d'hiver. Bien qu'entré dans le monde par une porte secrète, tout lui promettait un sort brillant et heureux, mais sa témérité annula les bonnes intentions de la fortune. Né en 1607 à Fontainebleau, de Jacqueline de Beuil, que son royal amant avait nommée comtesse de Moret, légitimé en 1608, Antoine de Bourbon fut élevé au château de Pau ; il eut d'abord pour précepteur Scipion Dupleix, depuis historiographe de France, qui lui dédia son *Corps de philosophie* (on dirait *cours* maintenant), premier compendium de ce genre publié chez nous. Lorsque les Jésuites ouvrirent le collège de Clermont, en vertu d'un arrêt du conseil d'État, obtenu contre l'université de Paris, le 15 février 1618, Louis XIII leur donna pour écoliers le marquis de Verneuil et le comte de Moret, ses frères naturels. Ils montrèrent tous les deux des aptitudes rares, soutinrent avec un

(1) Henrard, *Marie de Médicis dans les Pays-Bas*, p. 164. Ouvrage excellent, que ne pourront se dispenser de lire tous ceux qui désormais écriront l'histoire de France.

Digitized by Google

brillant succès des thèses de philosophie et de théologie. Le comte de Moret fut pourvu par le roi d'importants bénéfices, nommé successivement abbé de Savigny, de Saint-Victor, à Marseille, de Saint-Étienne, à Caen, et de Ligny. Malgré ces prébendes, la folie de guerres civiles s'empara de lui : l'exemple de la Reine-mère et de Gaston d'Orléans obscurcit son intelligence ; il prit les armes contre son souverain légitime. Une déclaration de Louis XIII, datée de Dijon, 30 mai 1631, et une autre du 12 août suivant, le signalèrent, avec les ducs d'Elbeuf, de Bellegarde et de Roannes, le président Le Coigneux et de moindres personnages, comme donnant à son frère Gaston de dangereux conseils et *l'ayant emmené* hors du royaume. Le 15 octobre, leurs biens furent confisqués par une ordonnance libellée dans des conditions particulières. L'année suivante, lorsque les rebelles, n'ayant pour toute force que dix-huit cents cavaliers, traversèrent presque toute la France au galop, comme un pays désert, pour rejoindre le duc de Montmorency dans le Languedoc, le comte de Moret prit part à l'expédition. L'armée royale et les troupes séditieuses se rencontrèrent, le 1er septembre, à un quart de lieue de Castelnaudary, sur les bords du Fresquel. Les conspirateurs franchirent la rivière, le duc de Montmorency occupant la droite, le comte de Moret commandant l'aile gauche, tandis que Gaston, avec trois mille fantassins et trois mille cavaliers, formait le centre. Les deux armées escarmouchèrent pendant une demi-heure, puis les mécontents résolurent d'attaquer les forces royales. Aussitôt, sans attendre aucun ordre, le comte de Moret se précipite vers les champions du trône, avec une compagnie seulement de carabiniers ; mais il avait à peine tiré un coup de pistolet, qu'il tomba frappé d'une mousquetade au travers du corps. On l'emporta, immobile et sanglant, sur une civière, où il ne tarda point à mourir. Montmorency cependant avait attaqué à son tour, mais,

Digitized by Google

salué par une grêle de balles, il reçut dix-sept blessures, puis fut enveloppé par les troupes fidèles; bientôt désarçonné, force lui fut de se rendre. On le conduisit peu après à Toulouse, où on lui trancha la tête dans une cour de l'hôtel de ville, au pied de la statue de Henri IV, qui avait été son parrain. Tel fut le dénouement tragique de cette folle et criminelle aventure. Le corps du jeune prince n'ayant pas été retrouvé, on ne put lui faire aucune cérémonie funèbre; et l'imagination populaire inventa une légende, seconda la vanité d'un ambitieux qui prit le nom du personnage disparu, sorte d'imposture assez fréquente dans l'histoire.

Antoine de Bourbon, quand il reçut le coup fatal, n'était âgé que de vingt-cinq ans. Avec ses facultés exceptionnelles, il aurait pu avoir une brillante et heureuse carrière, laisser de nobles souvenirs; son ingratitude envers Louis XIII et envers la France, qui l'avaient comblé de prospérités, le détruisit à la fleur de l'âge. Il ne reste de lui que son portrait ou, pour mieux dire, que la gravure de son portrait exécuté par Van Dyck : on ignore ce que le tableau est devenu. Elle nous montre un type original, aux traits accentués, avec des yeux énormes, des arcades sourcilières très protubérantes, un nez cambré, militaire pour ainsi dire, un menton court et une forêt de cheveux naturellement bouclés. C'est le visage d'un homme ferme et résolu. Il paraît triste, soucieux, comme s'il avait conscience de sa faute, regrettait son action téméraire, ou prévoyait sa fin malheureuse. Il porte une riche casaque, rayée de bandes noires, avec des manches bouffantes : un grand col de linge, dentelé profondément, orne ses épaules. Une tenture décorée de fleurs de lys d'or, qui pend à sa gauche, rappelle sa noble origine (1). Si grand qu'ait été son malheur,

(1) La gravure porte l'inscription suivante :

ANTHONIUS BOURBONIUS, COMES MORETANUS ET ABBAS S^ti^ STEPHANI CAENTINI, FILIUS NATURALES HENRICI MAGNI ET JACQUELINÆ BUEILANÆ, COMITISSIÆ MORETANÆ.

Ant. van Dick pinx. — Petrus de Baillu sculp. — Joannes Meissens exc. Antverpiæ.

Digitized by Google

on ne le plaint qu'à moitié, parce qu'il est mort en portant les armes contre sa patrie, pour une cause absurde et criminelle.

Un portrait peint par Van Dyck à cette époque enchevêtre l'historien dans une broussaille de difficultés. Il représente le buste d'un homme jeune encore, ayant de trente à trente-cinq ans, une jolie figure, de beaux yeux vifs et spirituels, une profusion de cheveux naturellement bouclés, une mise des plus coquettes : il porte une casaque de soie, une opulente fraise de dentelle et un manteau qui couvre son bras droit, tandis que la main gauche, tenant un gant, est appuyée sur le dos d'un fauteuil. L'inscription nous apprend que cet élégant personnage est Honoré d'Urfé, gentilhomme de la chambre du roi, chef d'une compagnie de cinquante hommes, comte de Neufchâteau, baron d'Arcis-Morand, etc. (1); mais n'ajoute pas qu'il tenait la plume et a écrit le fameux roman de l'Astrée. C'est plus tard qu'on l'a désigné comme l'auteur de ce livre pastoral et ennuyeux. Mais une objection énorme réfute cette indication. L'écrivain Honoré d'Urfé avait vu le jour à Marseille, le 11 février 1568, et mourut à Villefranche en Piémont, le 1er juin 1625, âgé de cinquante-huit ans. Jamais donc Antoine n'a pu le voir à l'âge que dénote le portrait, et cette effigie abonde, d'une autre part, en détails pris sur nature, qui prouvent que la toile fut peinte d'après le modèle vivant. C'est donc son fils, selon toute vraisemblance, auquel on avait donné le même prénom. S'était-il laissé entraîner dans les routes perdues, où Marie de Médicis et Gaston couraient après le pouvoir et ne rencontraient que la honte ? La légende du portrait donne lieu de penser le contraire : elle le désigne comme chambellan du roi, chef d'une compagnie de cinquante

(1) ILLUSmus DOMINUS HONORIUS URFEIUS NOBILIS ORDrius CUBICULI REGII, DUX 50 ARMATORUM HOMINUM A SUO MANDATO, COMES NOVI CASTELLI, BARO ARCIS-MORANDÆ, ETC.
Ant. van Dyck pinx. — Pierre de Baillue sculpsit. — Jean Meissens excudit.

Digitized by Google

hommes, pour laquelle il avait reçu un brevet du prince. Donc il lui était fidèle, et son voyage dans les Pays-Bas ne se rattachait d'aucune manière aux efforts séditieux qui troublaient toute la France. Une autre effigie de Van Dyck nous laisse entrevoir la cause fort innocente de son excursion. Une de ses parentes, sa sœur peut-être, Geneviève d'Urfé, avait épousé Charles Alexandre, duc de Croï, marquis de Havere, qu'elle venait de perdre. Honoré était sans doute accouru près d'elle pour la consoler dans son malheur. C'était une très belle femme, au grand front, aux traits réguliers, à l'œil lumineux et intelligent, qui lui ressemblait et avait comme lui une forêt de cheveux. Elle porte sur son effigie la haute collerette en forme de van, dont les femmes embastionnaient alors leurs épaules; des perles, suivant la mode du temps, pendent à ses oreilles, lui forment un collier, dessinent même une double guirlande autour de son buste : elle la touche de sa main gauche, comme si elle en était fière (1). On peut donc admettre sans inquiétude l'hypothèse suivante : Honoré d'Urfé, deuxième du nom, se trouvant réuni à sa sœur, avait profité de l'occasion pour se faire peindre en même temps qu'elle.

Un grand nombre de portraits dus à Van Dyck n'ayant pas été gravés, on ignore le nom des modèles. On les désigne par les mots vagues de : Gentilhomme assis, — drapé dans un manteau, — appuyé contre une colonne — et autres indications vulgaires. En se livrant à de minutieuses recherches, on découvrirait probablement parmi ces inconnus presque tous les complices de la Reine-mère et de l'impuissant Gaston. Plus que Rubens, Antoine se trouva en rapport avec l'émigration française, qui invoquait le secours de l'étranger, attisait la guerre civile, employait des

(1) Inscription de la gravure : ILLUSTRISSIMA DNA GENOVEFA D'URPHE, VIDUA CAROLI ALEXAND. DUC. CROI, MARCHION. DE HAVERE, ETC.
Ant. van Dyck pinxit. — Pierre de Jode sculpt.

Digitized by Google

manœuvres impardonnables pour satisfaire l'ambition des uns, la cupidité des autres. On ne peut voir sans indignation un pareil oubli de tous les devoirs qui obligent un citoyen envers sa patrie, devoirs absolus, indiscutables, devant lesquels doivent fléchir non seulement les intérêts et les passions, mais les ressentiments les plus légitimes. *Salus populi suprema lex.* La lutte que le cardinal de Richelieu soutint pendant onze ans contre ces intrigues dangereuses et criminelles, le fait apparaître aux yeux de l'historien comme le génie même de la France, que la cabale ruinait, saccageait, mettait en péril. Aussi la triste fin de tous les conjurés donne-t-elle satisfaction à la conscience humaine. La coupable Marie de Médicis termina ses jours dans l'exil, sans avoir ressaisi le pouvoir d'emprunt qu'elle voulait exercer ; Gaston ne porta jamais la couronne, et les droits éventuels de succession au trône, qui lui paraissaient justifier sa turbulence, se trouvèrent anéantis par la fécondité imprévue d'Anne d'Autriche ; un grand nombre de leurs affidés moururent sur les champs de bataille, dans les prisons, sous le glaive du bourreau. Il ne resta de cette ligue qu'une tache au blason des conspirateurs et le souvenir des maux qu'elle avait causés à la France (1).

En même temps que ces émeutiers de haut parage, des modèles indigènes et des employés supérieurs du gouvernement espagnol posaient devant l'illustre coloriste. Il avait peint Ambroise Spinola, le marquis de Moncade : il peignit d'autres généraux, Thomas de Savoie, le comte de Nassau-Siegen et le

(1) Le colonel Szwykoski a publié en Allemagne un volume qui a justement pour but de donner des renseignements biographiques et autres sur les individus peints par Van Dyck ; mais il ne s'occupe que des portraits gravés. Or, il y a un très grand nombre d'effigies dues au pinceau d'Antoine qui n'ont jamais été reproduites sur le cuivre ; et on ne connaît pas les noms des personnes qu'elles représentent. *Antoni van Dyck's Bildnisse bekannter Personen.* — Leipsig, 1859, 1 vol. in-8° (Extrait de *Naumann's Archiv fur die zeichnenden Künste*).

Digitized by Google

prince de Barbanson. Les deux derniers capitaines venaient de se signaler par une défaite remarquable, subie presque sous les yeux de l'Infante. Le comte de Nassau, bien qu'appartenant à la famille du Taciturne, avait embrassé le catholicisme et tourné ses armes contre la Hollande ; il était allié au prince de Barbanson, ayant épousé Ernestine Yolande, princesse de Ligne. Au moment où Isabelle et Marie de Médicis étaient venues s'installer à Anvers, les deux seigneurs préparaient une expédition contre la Zélande, dont ils voulaient se rendre maîtres. Une flottille de cinquante chaloupes et de dix pontons, portant sept mille hommes avec des vivres pour quatorze jours, devait descendre l'Escaut, les mener au but de leur entreprise et les couronner de gloire. Le 10 septembre, l'Archiduchesse et la Reine exilée passèrent en revue les bâtiments de guerre : les gentilshommes, qui allaient s'embarquer, prièrent Marie de bénir leurs armes, vœu qu'elle réalisa sur-le-champ. Puis les navires s'abandonnèrent au cours du fleuve.

Mais le vice-amiral hollandais Haller et M. de Maison-Neuve, colonel français au service des Provinces-Unies, guettaient leur passage : sous les ordres du dernier se trouvait le fameux Turenne, alors âgé de vingt ans. Ils surprirent pendant la nuit la flotte anversoise. On combattit dans les ténèbres, puis, quand l'aube fut levée, dans un épais brouillard, qui jeta le désordre parmi les Espagnols ; ils voulurent gagner la terre, en se précipitant hors des chaloupes, mais un grand nombre se noyèrent, les autres furent enveloppés. Une lettre de Turenne nous apprend qu'on fit 4,664 prisonniers, parmi lesquels se trouvait le colonel De Gits, commandant une troupe de 600 volontaires belges, capturés avec lui, dont les mœurs faisaient horreur au jeune capitaine : ils agissaient dans les Flandres, dit-il, comme des brigands, coupaient le nez et les oreilles à tous ceux qu'ils pou-

Digitized by Google

vaient attraper, luttant de barbarie avec les Espagnols. Voilà les affreux traitements que la population indigène avait à souffrir, non pas de la tyrannie étrangère, mais de sa propre milice (1) ! Jean de Nassau et Albert de Ligne se sauvèrent à grand'peine. Van Dyck ne put couronner leurs fronts de lauriers, mais son pinceau trouva encore moyen de leur donner un certain charme idéal. Le prince de Barbanson a une mine superbe, une attitude héroïque. Plus tard, en 1634, le grand effigiateur peignit de nouveau le comte Jean, dit le Cadet, avec sa femme Ernestine Yolande, sur une même toile. Nous jugerons ce tableau quand le moment sera venu, car on le classe parmi les chefs-d'œuvre du maître.

Pendant ces années fécondes, où son pinceau était comme une baguette magique, Antoine ne se bornait point à exécuter des portraits : maintes toiles religieuses prouvaient la souplesse de son talent. On admirait les pages brillantes qu'il traçait pour les Jésuites, les Récollets, le Béguinage et différents monastères de sa ville natale ; pour les Récollets de Malines et de Lille. Parmi les tableaux d'histoire, nous devons citer avec les éloges qu'ils méritent : la *Femme adultère* de l'Escurial, le *Christ au roseau*, la *Pentecôte* et la *Bénédiction de Jacob*, placée actuellement au château de Sans-Souci, l'*Incrédulité de saint Thomas*, qu'on admire à Saint-Pétersbourg. Sans la crainte de tomber dans la nomenclature, nous pourrions ajouter d'autres morceaux d'élite. Mais il faut que nous examinions une toile célèbre, dont nous avons donné la gravure (page 43).

Elle représente le *Mariage mystique du bienheureux Hermann avec la Vierge* et fut exécutée en 1631, pour la confrérie des

(1) Turenne s'étonnait avec raison de ces férocités commises envers des compatriotes : « couppaient le nez et les oreilles à tous ceux qu'ils pouvaient attrapper, laquelle cruauté est plus séante aux Espagnols qu'à ceux du Pays-Bas. »

Digitized by Google

Célibataires, fondée par les Jésuites à Anvers, dont Van Dyck était membre. Le motif est une scène empruntée à une légende peu connue et sur laquelle nous aurions peine à donner des renseignements, si elle ne se trouvait racontée au bas de l'estampe gravée par Paul Pontius. Voici la traduction du texte latin : « Le bienheureux Joseph, prêtre et chanoine de Steinfeld, de l'ordre des Prémontrés, originaire de Pologne et appelé jadis Hermann, après avoir manifesté des mérites insignes, passé nombre d'années dans une complète innocence, avoir reçu du ciel des faveurs fréquentes et des révélations divines, avoir entretenu avec la Vierge dès son enfance des relations intimes de la plus chaste familiarité, si bien qu'elle daigna l'épouser, ayant les anges pour paranymphes, et lui donna le nom de Joseph, ce pieux personnage donc, ayant conservé intacte la virginité de son esprit et de son corps, rendu son nom glorieux par ses vertus et ses miracles, s'envola au ciel le 4 avril 1241. »

Suit une dédicace importante parce qu'elle prouve que la gravure fut exécutée sous les yeux de Van Dyck.

« Au très vénérable et considérable Dom Jean Chrysostome van der Sterre, élu par un vote unanime abbé du monastère de Saint-Michel, Van Dyck offre cette planche, pour le féliciter en lui souhaitant une longue et heureuse administration (1). »

L'ordonnance est très simple. Marie de Bethléem, puissante femme aux larges épaules, la couronne sur le front, comme reine du ciel, étend sa main droite pour toucher de ses doigts effilés la main robuste de son époux mystique, main que lui présente un ange adulte, porté par ses grandes ailes : les longs cheveux qui baignent ses épaules et ses volumineuses draperies ajoutent à son air de force et de haute dignité. Hermann à genoux, drapé

(1) Le tableau a 5 pieds de hauteur sur 4 p. 1 pouce de largeur.

Digitized by Google

dans un ample manteau, appuie la main gauche sur sa poitrine en témoignage de dévouement, et sa figure exprime une enthousiaste reconnaissance pour le suprême honneur qu'il obtient. A son extase se mêle un sentiment d'humilité, comme s'il ne se jugeait pas digne d'une si haute faveur. Derrière la Vierge, un personnage subalterne regarde avec étonnement la pluie lumineuse qui tombe du ciel. « Sur les traits charmants de la Nazaréenne s'unissent une pureté divine et une suave grandeur (1). » Le vigoureux Joseph, dont le type ne convient guère à un mari platonique, doit être le portrait de quelque moine anversois, peut-être de l'abbé Van der Sterre lui-même, car son visage et ses formes n'ont rien d'idéal. Je regrette beaucoup de n'avoir pas vu ce tableau, sur lequel je ne trouve que des renseignements vagues. « La couleur, dit Waagen, est d'un ton clair et chaud, l'effet d'ensemble un peu bariolé ; les mains de la Vierge sont remarquablement fluettes (2). » Des indications pareilles ne peuvent suffire à un amateur, moins encore à un historien. Il doit y avoir dans ce beau travail bien d'autres observations à faire.

En 1776, lorsque le pape Clément XIV supprima l'ordre des Jésuites, le gouvernement autrichien s'empara du tableau, comme de la *Sainte Rosalie* que nous avons décrite, et le fit transporter à Prague, d'où il a passé dans la Galerie de Vienne. Les moines subtils ne l'avaient payé à l'auteur que 150 florins.

(1) Betty Paoli, *Wien's Gemælde Gallerien*, p. 135.

(2) *Die vornehmsten kunstdenkmäler in Wien*, t. Ier, p. 105. Les procédés de Van Dyck n'ayant été analysés par personne, je ne puis dire au juste quelles sont la facture et la valeur des tableaux que je n'ai pas vus. Les termes vagues : *peinture distinguée*, *morceau remarquable*, *œuvre excellente*, *couleur chaude*, *page splendide*, *toile admirable*, ne sont que des formules générales d'approbation : elles classent un ouvrage parmi les travaux d'élite, mais ne renseignent pas sur la nature, les qualités spéciales de l'exécution, les mérites si divers qui caractérisent les œuvres supérieures, et pour parler sans détour, ne signifient pas grand'chose.

Digitized by Google

CHAPITRE XVII

VAN DYCK GRAVEUR A L'EAU-FORTE. — HISTOIRE DRAMATIQUE DE LUCAS VORSTERMAN.

Tant de travaux auraient suffi à un peintre ordinaire : ils accableraient un peintre de nos jours. Mais ils ne suffisaient nullement à un esprit d'une fécondité merveilleuse, qui donnait un démenti complet au proverbe des Pays-Bas : *Haast gedaan, haast vergaan* (Vite fait, vite passé), ou comme l'a dit un poète français :

> Le temps n'épargne pas ce que l'on fait sans lui.

Van Dyck, Rubens, Jordaens, Gaspard de Crayer, Edelinck, Teniers, produisaient avec la rapidité, avec la sûreté d'un mécanisme, plus vite que la nature, qui n'enfante pas des êtres complets en si peu de temps, et néanmoins leur progéniture avait toutes les qualités d'une œuvre durable, immortelle. Quelques plantes seulement se développent d'une manière aussi prompte, mais elles périssent bientôt.

Loin de souffrir d'un labeur qui nous paraît excessif, Antoine ne se trouvait pas suffisamment occupé. Le travail de son ima-

Digitized by Google

gination dépassait l'activité de sa main : il avait comme une réserve de force, qui demandait à être employée. Dans son amour immense pour le beau visible et pour le beau moral, dont le premier n'était souvent sur ses toiles que l'expression puissante et magnifique, ses œuvres ne lui semblaient jamais assez nombreuses. Il cherchait une occasion de donner libre carrière à sa fougue paternelle, lorsqu'une idée heureuse la lui fournit : c'était de former une vaste collection d'estampes, où il reproduirait toutes les célébrités contemporaines. Pour beaucoup de motifs, je crois que ce projet lui fut inspiré par ses relations avec Lucas Vorsterman, en 1627, pendant son séjour en Angleterre. Force nous est donc de raconter d'abord les événements sinistres, qui avaient conduit dans la Grande-Bretagne un homme de génie malheureux, frappé à ses débuts d'un coup terrible et d'une infortune sans remède.

Lucas Émile Vorsterman avait vu le jour à Bommel, dans la Hollande, en 1595, et non pas à Anvers en 1578, comme on l'a toujours imprimé. Sous son portrait gravé à l'eau-forte par Van Dyck, très familier avec le modèle, se trouvent inscrits ces mots : *Lucas Vorsterman, calcographus Antwerpiæ in Geldriâ natus* (1). Il y a tout lieu de croire que son père lui apprit les éléments de la peinture: une planche gravée par lui porte en effet cette inscription : *O. Vorsterman.* — *L. E. Vorsterman sculp.* L'initiale O, qui a embarrassé, déconcerté tous les historiens et critiques, est vraisemblablement la première lettre du mot *oude*, c'est-à-dire vieux : *Oude Vorsterman* signifierait donc Vorsterman le vieux; ce serait le père du chalcographe. La planche représente un cavalier portant une toque à plumes et jouant de la flûte. Elle n'a pas grand caractère, n'annonce pas un artiste

(1) Il avait indiqué lui-même l'époque de sa naissance dans un acte judiciaire, dont nous parlerons plus loin.

Digitized by Google

de haut vol, et l'estampe ne vaut pas beaucoup mieux que le modèle. Le père d'Émile néanmoins devait être dans une assez belle position, car il faisait donner à son fils une éducation littéraire, en même temps qu'il lui apprenait les éléments de la peinture (1).

Le jeune homme s'étant aperçu probablement que l'auteur de ses jours ne pouvait le conduire très loin, éprouva le désir d'aller chercher ailleurs une plus féconde instruction. Quittant donc la Hollande, qui n'avait pas encore produit ses maîtres supérieurs, il vint se mettre sous la tutelle de Rubens. Pierre-Paul ne fut pas émerveillé de ses dispositions pour l'art du coloris, et nous avons la preuve qu'il jugeait bien son élève : nous ne possédons, il est vrai, aucun tableau de lui et si, par hasard, on en voyait un, on ne pourrait le lui attribuer, car il n'avait pas de style et même pas de talent comme inventeur. Les sept ou huit planches qu'il a gravées d'après ses propres toiles, portent témoignage contre lui : on n'y trouve aucune grâce, aucune verve, aucun charme, aucune originalité. Ce sont des œuvres bourgeoises, vulgaires, plates et insignifiantes. Mais à la manière dont il conduisait son burin Pierre-Paul devina d'autres aptitudes, l'habileté naissante d'un chalcographe. Il lui conseilla donc d'abandonner un art qu'il cultivait mal et de se vouer à un autre art, qui lui promettait de glorieuses destinées. Le jeune artiste eut foi dans la clairvoyance du grand homme, prit la route qu'il lui indiquait. Ce n'était qu'un premier service, auquel Rubens en joignit un autre. Vorsterman, suivant l'habitude de l'époque, s'évertua d'abord à faire des tailles longues et régulières, des hachures croisées d'une symétrie parfaite. Pierre-Paul, qui ne perdait jamais de vue l'effet pittoresque, tenait peu à cette exac-

(1) Cum inter studia educaretur, ad diagraphicam simul sese applicuerat. *Sandrart.*

Digitized by Google

titude mathématique, et il persuada de nouveau à son disciple qu'il fallait avant tout rendre l'aspect, les qualités du modèle, par n'importe quels moyens ; ne considérer que la peinture en elle-même, se préoccuper surtout de mettre en relief les parties lumineuses, de graduer les ombres par des demi-teintes et des teintes fortes, et d'accuser les reflets. Lucas-Émile pratiqua si bien cette méthode que personne n'a jamais su donner aux corps, aux protubérances, plus de saillie, que le pinceau même n'y réussirait pas mieux dans les grisailles. Aussi, pour louer dignement son mérite, l'appelait-on le *peintre du burin ;* et ses grandes pages, même à notre époque, justifient cette expression.

Les détails qu'on vient de lire et que m'a fournis Sandrart, ne laissent pas d'être précieux ; mais il y manque un trait capital, c'est que Vorsterman était un poète et un homme de génie. Le sentiment idéal, qui ne l'inspirait pas quand il tenait un pinceau, l'exaltait quand il prenait la pointe ou le burin. Il n'avait pas le don de créer, mais il avait le don d'interpréter. Affranchi du travail que nécessitent l'invention, l'ordonnance, le choix des types, la mise en scène, l'agencement des couleurs, il se passionnait pour l'œuvre d'autrui, s'en pénétrait, en appréciait tous les mérites élevés, toutes les délicatesses, puis cherchait à les rendre avec les moyens dont il disposait, le contour, la perspective et le clair-obscur. Le charme qu'il avait senti passait tout entier dans sa traduction. La majeure partie des estampes défigurent les tableaux qu'elles semblent reproduire : le graveur n'a pas compris son modèle. Vorsterman le comprenait toujours et n'en laissait rien échapper : aucune parcelle d'or ne glissait à travers sa main.

Ce qui le classe parmi les hommes de génie, c'est qu'il a percé une route nouvelle, employé des ressources, obtenu des effets inconnus avant lui, montré la route aux illustres graveurs de

Digitized by Google

Rubens qui se nomment Paul Pontius, Boèce et Schelte de Bolswert, Suyderhoef, Witdoeck, Marinus van der Goes. Tous suivaient cette lumineuse figure, entrée avant eux dans la gloire.

L'homme qui a le mieux caractérisé son style est, sans contredit, Nagler. « Il forme avec Paul Pontius et Schelte de Bolswert, dit-il, ce grand triumvirat qui domine toute l'école de gravure fondée par Rubens. La force et la liberté de son burin sont également merveilleuses, car il était parvenu à imiter avec cet instrument la souplesse de l'eau-forte. On retrouve dans ses gravures la touche du pinceau, vigoureuse ou légère, puissante ou délicate, moelleuse ou ferme. Il concentre ou dégrade habilement la lumière, et peu d'artistes ont su comme lui rendre le nu. Quand on veut juger comment un graveur, sans faire usage de la pointe, peut produire avec le burin seul un effet pittoresque, il faut étudier et consulter les planches de Vorsterman. Il obtenait sur des œuvres ombrées la même précision du contour que les vieux maîtres de son art, les Italiens notamment, sur des œuvres d'un ton uniforme, et donnait en outre à ses gravures un aspect complètement pittoresque, attendu qu'il avait porté plus loin que personne la pratique du clair-obscur. Il y parvint au début par la traduction intelligente et profondément sentie des œuvres de Rubens, mais il ne se borna pas à reproduire les tableaux du puissant chef d'école. »

La confirmation la plus éclatante de ce jugement est le portrait de Nicolas Laniere, d'après Jean Lievens. La délicatesse, la souplesse du travail, la légèreté de main qu'il atteste, la variété de la touche, les savantes oppositions du clair-obscur, la vivante expression des yeux et de tous les traits, en font une merveille que nul aqua-fortiste n'a peut-être égalée. Les hommes les moins sensibles à la magie des œuvres d'art sont frappés d'admiration devant cette page éloquente.

Digitized by Google

En 1619-1620, Lucas Vorsterman devint membre de la corporation de Saint-Luc et, la même année, reçut un élève nommé Adrien Cas. Le journal de la ghilde le désigne comme étant à la fois marchand d'estampes et graveur. Dans le même laps de temps, le 28 août 1620, il obtenait le droit de bourgeoisie à Anvers : les registres l'appellent Lucas-Émile, fils d'Émile, et constatent son origine hollandaise (1). Il signait tantôt *Vorsterman* et tantôt *Vorstermans*, c'est-à-dire fils de Vorsterman ou Vorsterman fils, d'où l'on pourrait induire qu'il tenait par moments à se distinguer de son père.

Devenu franc-maître et naturalisé, il pouvait travailler à sa guise, buriner des estampes et les vendre lui-même. On vit alors se produire un phénomène rare, qui dut frapper d'étonnement les artistes et les connaisseurs ; dans cette même année 1620, Lucas-Émile publia neuf planches de grande dimension d'après Rubens, presque toutes des chefs-d'œuvre :

Saint François recevant les stigmates (2).
Loth et ses filles quittant Sodome.
Suzanne et les Vieillards.
Deux Adorations des Bergers.
L'Adoration des Mages.
La Descente de croix.
Le Retour d'Égypte.
Une Sainte-Famille, où la Vierge embrasse son fils.

C'était un début triomphal. En 1621 parurent le *Denier de César*, le *Martyre de saint Laurent*, *Saint Ignace en prière de-*

(1) Voici le texte flamand de l'inscription : *Lucas Emilius Vorsterman, Emilius Soone, geboren van Bommel, coopman ende plaetsnyder.*

(2) Dans une lettre adressée à Pierre van Veen, Rubens désigne lui-même cette planche comme la première en date : « Elle a été gravée un peu rudement, dit-il : c'était un premier essai. »

Digitized by Google

vant le crucifix, une grande *Adoration des Mages*, la *Chute des Anges rebelles*. En 1622 aucune estampe ne fut livrée au public par le jeune graveur, mais le 1er janvier 1623 il mit en vente le *Combat des Amazones*, travail énorme, composé de six feuilles, qui dans leur ensemble ont plus d'un mètre de largeur : Vorsterman, suivant le témoignage de Bellori, avait eu pour modèle un dessin exécuté par Van Dyck (1), et Mariette, ayant eu occasion de le voir, ajoute que Rubens y avait pratiqué des retouches : « Elles en auraient fait, dit-il, une œuvre sans prix, s'il avait continué sur tout le dessin le même travail » (2).

Quinze planches spacieuses, traitées avec un sentiment profond de l'art et du sujet, finies, publiées en trois ans, pareil tour de force ne s'était jamais vu, et l'on doit croire que l'auteur ne les avait point exécutées dans un si faible intervalle. La durée habituelle de l'apprentissage étant de trois ans, il est tout à fait rationnel de penser que Vorsterman entra chez Rubens en 1617, lui montra ses peintures et les planches où il les avait reproduites, fut alors jugé, conseillé par son nouveau maître, et s'engagea d'une manière exclusive dans la profession qu'il avait d'abord exercée conjointement avec l'art du pinceau. Il aurait donc préparé pendant trois ans cette campagne d'Alexandre, qui, tout jeune encore, lui soumettait un vaste empire, et lancé d'un seul coup à travers le monde le produit accumulé de son labeur. Nulle induction ne saurait être plus logique. Ses quinze planches étaient ébauchées, fort avancées ou terminées, quand il sortit de l'atelier de Pierre-Paul, comme un hardi conquérant.

Mais, hélas ! sa vigueur physique ne correspondait pas à sa fougue et à sa puissance intellectuelles. Il avait plus d'élan, de verve et d'enthousiasme que de force. Son beau portrait gravé par son

(1) *Le Vite de' Pittori*, etc., p. 151.
(2) *Abecedario*, t. V, p. 115.

Digitized by Google

fils révèle une complexion délicate et non pas robuste. Il avait un grand front régulier, une tête couronnée d'abondants cheveux, aux boucles naturelles ; mais le reste du visage est fin, élégant ; les joues creuses, le menton effilé, l'œil pensif et un peu triste ont quelque chose de féminin et, dans tous les cas, ne révèlent point une de ces natures solides, patientes, persévérantes, armées pour les luttes tenaces et les grands combats. Un travail excessif, prolongé, accabla son intelligence, détraqua en partie son cerveau. Il éprouva dans toute son intensité l'affreuse douleur d'un esprit qui s'égare, qui ne se sent plus maître de lui-même et que tourmentent de sombres visions. Mariette, plus rapproché que nous de cette époque et ayant appris beaucoup de choses par ouï-dire, constate le fait; voici le paragraphe de son dictionnaire où il le rapporte :

« *Saint Michel combattant contre les anges rebelles*, gravé au burin par Luc Vorsterman. C'est un des plus parfaits ouvrages de cet habile graveur et l'une des plus heureuses compositions de Rubens. La lumière et les ombres y sont distribuées avec un grand artifice, et tel qu'on le peut désirer pour faire un bel effet en gravure. Rubens prit un soin extrême à conduire le travail de son graveur, et celui-ci le fit avec tant d'application que son esprit s'en affaiblit très considérablement » (1).

Pierre-Paul lui-même, dans une lettre importante du 19 juin 1622, confirme le renseignement. « J'ai tardé longtemps à vous répondre, écrit-il à Pierre van Veen, frère de son ancien maître Otho Venius, par suite de quelques tracas de voyage et autres empêchements, et je vois maintenant quelles sont celles de mes

(1) *Abecedario*, t. VI, p. 93. La planche est dédiée à Philippe IV, roi d'Espagne, et l'inscription constate le privilège récemment obtenu par Rubens pour la vente de ses gravures en France, en Belgique et en Hollande.

PHILIPPO IV HISP. REGI LUCAS VORSTERMAN SCULPTOR D. D. CUM PRIVILEGIIS REGIS CHRISTIANISSIMI, PRINCIPUM BELGARUM ET ORD. BATAVIÆ, A° 1621.

Digitized by Google

gravures qui vous manquent. Je regrette d'être obligé de vous dire qu'elles sont peu nombreuses : depuis quelques années nous n'avons presque rien fait à cause du dérangement d'esprit de mon graveur (*disviamento*). En si petit nombre qu'elles soient néanmoins, je vous les enverrai bien volontiers » (1).

Il ne peut donc y avoir aucun doute sur cet événement tragique. Pressé par l'infatigable Rubens, Lucas Vorsterman dépassa la mesure de ses forces, troubla, disloqua en partie le mécanisme de son intelligence, et vit avec terreur se creuser devant lui l'abîme sans fond de la démence. Il n'y tomba point, mais son entendement affaibli ne recouvra qu'une partie de son ancienne vigueur : il vécut longtemps encore, plus de quarante-quatre ans, et ne fit, dans une période si étendue, aucune gravure que l'on pût mettre en comparaison avec les planches spacieuses et magnifiques de ses débuts. Ses publications de trois années, qui, selon toute vraisemblance, représentaient au moins six ans de travail, lui avaient conquis l'admiration du monde, ouvert le panthéon des gloires immortelles. A ces productions éminentes, bases de sa renommée, Vorsterman n'ajouta que des œuvres secondaires, des œuvres minimes, contenant une seule figure ou même un buste. Quatre ou cinq morceaux d'élite, six tout au plus, rappellent sa vigueur première, les puissants coups d'aile qui l'avaient élevé d'un trait aux plus hautes régions de l'art (2). Le graveur épique d'amples compositions, où fourmillaient les personnages, était devenu un portraitiste au burin. Encore ne reprenait-il un peu d'activité que dans ses moments lucides.

(1) La date du 19 juin 1622, attribuée à cette lettre, est très singulière : a-t-elle été bien lue ?

(2) En voici la liste : *La Vierge au rosaire*, d'après Michel-Ange de Caravage, tableau dont j'ai conté l'histoire dans ce volume même ; le *Denier de César*, d'après Rubens ; le *Christ descendu de croix*, d'après Van Dyck, planche qui est une des merveilles de la gravure ; le *Satyre et le Passant*, d'après Jordaens ; la *Querelle des paysans*, d'après


Digitized by Google

Comme Saül, comme Oreste, comme Hugo van der Goes, il était par moments la proie des plus sombres hallucinations. Les mauvais génies alors emportaient sa pensée dans un monde chimérique et funèbre. Nous avons à cet égard le témoignage de Van Dyck lui-même.

Un portrait de Lucas Vorsterman, peint par lui avant la terrible catastrophe, et gravé soigneusement par Raddon pour l'ouvrage de Walpole, nous montre une figure pleine de douceur, de calme et de sérénité, La tête fine, aux joues maigres, au menton effilé, au grand front, aux cheveux abondants, concorde avec l'image burinée par son fils, que nous avons décrite plus haut, annonce la verve et la délicatesse plutôt que la force; mais les yeux regardent d'un air tranquille et bienveillant. C'est le Vorsterman des jours heureux. Aucun nuage, aucune ombre n'a passé encore sur ces traits aimables et souriants. Un grand manteau, largement drapé, enveloppe le buste; un col étroit, simple, sans guipure et sans plis, est le seul ornement du costume. L'artiste paraît tout jeune : Van Dyck, en effet, a dû le peindre avec cette physionomie avant son départ pour les régions ultramontaines, puisque ce fut pendant son absence que la raison naufragée du malheureux graveur fut emportée à la dérive.

Voyez maintenant cette eau-forte tracée après son retour, examinez cette chevelure en désordre, cette barbe hérissée, ces moustaches qui s'éparpillent, qui se tordent comme dans un vent d'orage, ces yeux lugubres qui semblent apercevoir un démon,

Pierre Brueghel le vieux, estampe dédiée respectueusement à Pierre Brueghel le jeune, ce peintre habile et charmant si peu connu de nos jours. A ces œuvres supérieures, on pourrait ajouter encore le *Sauveur au jardin des Oliviers*, d'après une toile d'Annibal Carrache que possédait Charles Ier d'Angleterre, bien que la composition renferme seulement deux figures; on lit au bas de la feuille: *Hanc Annibalis Carazzi picturam, inter Caroli Magnæ Britanniæ regis haud postremam, ejusdem jussu in ære expressit L. Æ. Vorsterman.*

Digitized by Google

toute cette figure bouleversée qui inspire une commisération profonde. Quelle douleur maladive et quel abattement! quelle farouche anxiété! C'est l'homme de génie atteint d'un coup de foudre, sentant sa vie désorganisée, son talent perdu, son malheur sans remède.

On a voulu identifier avec Lucas-Émile un frénétique dont j'ai raconté l'histoire dans un de mes volumes. Ce forcené, ayant pris en aversion le pacifique Rubens, proféra contre lui des menaces de mort, au mois d'avril 1622. Les amis du grand homme, inquiets pour sa vie, coururent chez le bourgmestre Nicolas Rockox, autre ami intime de Pierre-Paul, et lui demandèrent avec instance de le faire garder et protéger. Mais le chef du conseil municipal, n'estimant pas sans doute très sérieux les discours d'un individu que plusieurs personnes jugeaient *troublé d'esprit*, ne voulut prendre aucune mesure, et peut-être Rubens lui-même lui en donna-t-il le conseil. Les admirateurs dévoués du maître fameux crurent alors devoir recourir à l'autorité de l'archiduchesse Isabelle, qui, par une lettre datée du 29 avril, intima l'ordre au magistrat communal de prémunir l'artiste contre tout danger. Les mots *un sien malignant*, qu'elle emploie pour désigner le furieux, l'expression *un certain insolent*, que contient la requête, pourraient s'appliquer à un envieux, mais non au chalcographe dévoué, dont le zèle dépassa les forces.

Rubens, dans sa lettre du 19 juin 1622, c'est-à-dire écrite deux mois après, parle avec la plus grande tranquillité de la luxation intellectuelle, qui a ralenti ou suspendu le travail de son graveur : « *Non avendo noi da qualche anni in qua fatto cosa alcuna per il disviamento del mio intagliatore* ». Aucun mot qui annonce le plus faible ressentiment, ou le chagrin qu'aurait dû causer une tentative de meurtre. Et les relations des deux personnages continuèrent à être amicales, si bien que le grand coloriste

Digitized by Google

publiait, le 1[er] janvier 1623, l'énorme gravure, enfin terminée, du *Combat des Amazones* et la dédiait à la comtesse d'Arundel. Des travaux postérieurs, où Vorsterman reproduisit quelques tableaux de Pierre-Paul, attestent que cette harmonie ne fut pas interrompue.

En 1623, il fit encore paraître à Anvers deux œuvres sans importance, le frontispice du troisième volume des *Annales Ducum seu Principum Brabantiæ*, planche pour laquelle Pierre de Jode lui paya la somme de 75 florins, et le titre d'une *Histoire générale de l'Église*, en flamand, par un nommé Heribertus Rosweydus, titre que Rubens avait dessiné, puis on perd sa trace en Belgique. Ce fut alors, selon toute vraisemblance, qu'il partit pour l'Angleterre.

Horace Walpole confirme cette hypothèse d'une manière indirecte. — « Pour le comte d'Arundel il traça, dès l'année 1623, quelques dessins à la plume, une *tête de femme* notamment, d'après Léonard de Vinci, et un portrait du prince Henri. — En cette même année, il grava une effigie du célèbre duc de Buckingham » (1).

En 1627, Lucas-Émile était encore sur les rives de la Tamise, où il publiait sa gravure du *Saint Georges* de Raphaël que possédait le comte de Pembroke. Ce fut là, sans le moindre doute, que Van Dyck le revit pour la première fois après son retour d'Italie, pendant son second voyage dans la Grande-Bretagne. Il y a lieu de penser qu'ils parlèrent dès cette époque de faire une collection de portraits représentant les contemporains célèbres, et peut-être celui du comte d'Arundel gravé par Lucas Vorsterman, le plus beau qui existe, leur en inspira-t-il la pensée. Nous savons par Evelyn qu'ils travaillèrent souvent ensemble (2).

(1) *Anecdotes of Painting in England*, t. III, p. 162.

(2) Evelyn, *Sculptura or the history and art of chalcography*, p. 74 (Londres, 2[e] édition). Ce livre publié pour la première fois en 1662, qui contient de précieux renseignements,

Digitized by Google

Vers l'année 1627, le chalcographe épousa Anne Vrancx, fille d'Henri Vrancx et de Judith Geubels. De cette union naquit un fils, qui ne dut pas tarder beaucoup à venir au monde, car il fut reçu franc-maître vingt-quatre ans après, en 1651-1652, comme fils de maître, et ne paya que dix-huit florins pour son admission. Vorsterman s'était-il marié à Londres? Avait-il fait une excursion à Anvers, au moment où Van Dyck retournait sur les bords de l'Escaut? La première hypothèse est assez vraisemblable, puisque M. Léon de Burbure n'a pu retrouver dans les archives de la cathédrale, ni ailleurs, la date de son union avec Anne Vrancx, et qu'on n'a pas découvert non plus l'époque où leur fils reçut le baptême. En 1628, Vorsterman gravait en Angleterre, d'après ses propres dessins, plusieurs effigies, notamment le portrait du comte de Pembroke et celui d'Aloysius Contarini, ambassadeur de Venise à la cour de Saint-James ; cette même année, il dédiait à la reine d'Angleterre un *Christ au tombeau*, exécuté d'après un dessin de Raphaël, que possédait lord Howard. Un portrait de Claudius Maugis, buriné en 1630 et signalé par Walpole, semblerait indiquer la dernière époque de son séjour dans la Grande-Bretagne : il aurait donc habité pendant sept ans la capitale des Trois-Royaumes.

Il dut quitter les bords de la Tamise, quand l'année s'ébauchait à peine. Un portrait de l'abbé de Saint-Ambroise, d'après Philippe Champaigne, une *Sainte Face*, d'après le même coloriste, une planche in-folio en l'honneur de Louis XIII et un buste de Charles Ier, emphatiquement dédié à Marie de Médicis, parais-

montre d'ailleurs de quelle étrange manière on concevait alors l'histoire : le chroniqueur cite l'autorité de saint Augustin pour prouver que la chalcographie a été inventée par Adam, aussi bien que l'écriture. « Des recherches postérieures, dit gravement Dallaway, ont prouvé que cette date assignée à l'origine de la gravure est entièrement fausse. » La réfutation vaut l'assertion.

Digitized by Google

sent prouver son séjour en France, pendant un assez grand nombre de mois.

L'année suivante, nous le retrouvons en Belgique. Entre le 18 septembre 1630 et le même jour de l'année 1631, il reçut, à Anvers, deux élèves qui ont laissé un nom dans l'histoire de l'art, Hans Witdoeck et Marinus van der Goes. La mère de sa femme étant venue à mourir, après avoir perdu son mari, les deux époux renoncèrent par un acte légal, le 28 février 1631, à la part qui leur revenait dans la succession, en faveur de leurs frères, sœurs, beaux-frères et belles-sœurs, d'où l'on peut induire que la fortune ne les traitait pas en ennemis. « La circonstance que Van Dyck prit part à la gravure de plusieurs planches que Vorsterman termina ensuite, dit Weber, nous permet de fixer à peu près l'époque où la publication doit avoir été commencée » (1). Et faisant un calcul basé sur une période hypothétique de huit ans passée par Van Dyck en Angleterre, il en induit que Vorsterman regagna seulement les bords de l'Escaut pendant l'année 1631. Les dates et les faits, dont nous venons de donner connaissance, permettent de fixer son retour aux derniers mois de 1630.

Ce fut donc alors, après son voyage en Hollande, où il avait exécuté les portraits d'un bon nombre d'artistes, non pas en peinture, suivant les procédés habituels, mais au crayon ou en grisaille, que Van Dyck commença l'œuvre projetée depuis trois ans. Un genre de travail qu'il exécutait chez Rubens l'avait admirablement préparé à une entreprise chalcographique. « Pierre-Paul, dit Bellori, estima une bonne fortune d'avoir trouvé un élève à sa guise, qui pût dessiner ses tableaux, pour les faire graver au burin ; et parmi ces modèles, on voit la bataille des Amazones, dessinée alors par Antoine. — Il fit aussi les cartons pour les tapisseries de

(1) *Catalogue des portraits gravés par et d'après van Dyck*, p. 40.

Digitized by Google

Decius et d'autres cartons, qu'il exécutait facilement, à cause de son grand esprit » (1).

On ne doit donc pas s'étonner outre mesure de ce que Van Dyck, prenant la pointe, ait débuté par des chefs-d'œuvre. Le système qui l'a inspiré dans ce nouveau travail, qui l'a conduit droit au but, est le même qui guidait son pinceau. Il consiste à reproduire la vie, soit directement observée dans le monde extérieur, sous son aspect tranquille ou agité ; soit la vie des passions humaines, les orages des âmes puissantes, et l'aspect dramatique, les mouvements violents qu'elles communiquent à toutes choses. Dans les eaux-fortes de Van Dyck, les formes, les lignes, les ombres et les lumières tendent également à résoudre le problème, et l'artiste a négligé avec soin les éléments qui n'y contribuent pas. Aussi chaque personnage a-t-il un caractère frappant et original. C'est la nature reproduite par un homme supérieur, dans un moment décisif.

Mais regardons d'abord la planche que l'on met en tête de la collection. Elle figure la scène dérisoire où l'on offre au Christ un sceptre de roseau, et nous révèle l'état moral dans lequel se trouvait alors l'auteur. Elle est bien plus expressive que la grande, la célèbre estampe consacrée au même sujet, d'après un tableau du même artiste. Le visage maigre et maladif du Rédempteur, ses joues creuses, ses sourcils contractés, son œil morne et abattu qui voit à peine le roseau, son attitude passive, ses bras inertes, paralysés en quelque sorte par les cordes qui nouent ses poignets, expriment la tristesse, l'accablement et la douleur : aucune protestation morale, aucun effort stoïque. C'est un condamné à mort, qui attend son supplice. La désolation, l'abattement du Fils de l'homme sont si profonds, que le soldat placé près de lui le re-

(1) Bellori, p. 254.

Digitized by Google

garde avec une extrême surprise et ne peut en croire ses yeux. Quant au vieillard usé, fatigué par l'expérience, blanchi par l'âge, qui lui offre le roseau, il éprouve une immense pitié : tout en lui, jusqu'à son attitude, respire la compassion. Il est navré de la douleur du Christ et du rôle insultant qu'on le force lui-même de remplir : il en demande pardon à la victime. En quel pays a-t-on interprété de cette manière la scène tragique, a-t-on ainsi abaissé le Fils de l'homme dans l'humiliation et le désespoir? Où sont la puissance, la majesté divines? Albert Dürer, en un jour de tristesse, a gravé l'image sublime de la *Mélancolie;* on pourrait appeler l'eau-forte d'Antoine : Le découragement. Il est vaincu, le Prophète, il abdique ses espérances, il ne croit plus à son apostolat. Que faire dans un monde où l'on voit partout la race humaine croupir dans la corruption, l'égoïsme souiller de son haleine impure les sentiments qui paraissent les plus généreux, la sottise persécuter le génie, l'ingratitude suivre le bienfait comme l'ombre suit la lumière, les jeux infâmes du sort braver et défier la conscience humaine?

Ce rédempteur accablé n'est-il pas un symbole de la prostration intellectuelle et morale, où devaient tomber en Belgique les plus nobles esprits, dans l'excès du malheur? Après l'indignation venait le désespoir, après avoir peint le *Christ révolté* de Courtray, Van Dyck mettait en scène le *Christ désolé*, image de ses propres sentiments. Et la douleur, dans les deux circonstances, n'égarait pas sa main. L'eau-forte, au point de vue technique, est un travail que tous les connaisseurs admirent, savant, libre et hardi; le grand coloriste, ayant été si bien préparé, se montrait du premier coup un graveur accompli.

La seconde pièce est une énigme dont il faut deviner le sens; elle reproduit une page du Titien, où l'on voit le peintre lui-même, vieux, cassé, amaigri, emmailloté dans une simarre doublée de

Digitized by Google

fourrure, la tête couverte d'un bonnet de soie pour voiler son crâne chauve. Il est placé devant une femme robuste, monumentale, avec des épaules larges comme les contreforts de l'Etna, une chevelure abondante, véritable crinière, et un ample costume. Son regard oblique n'annonce pas une extrême franchise. D'une main grêle et ridée, le vieillard aux joues creuses touche son ventre arrondi, tuméfié par l'amour. C'est la vie et la fécondité dans toute leur puissance. Mais près d'elle, contraste singulier! une boîte ouverte du côté du spectateur laisse voir une tête de mort. Que veut dire cette opposition? Est-ce une image symbolique de la nature, produisant sans cesse et détruisant toujours? Ne serait-ce pas plutôt un conseil adressé aux vieillards, une traduction de l'adage latin : *Virgo libidinosa senem jugulat?* L'auteur voulait-il se prémunir ainsi lui-même contre les séductions des femmes vénales? Et pourquoi Van Dyck a-t-il reproduit avec complaisance cette bizarre invention? Éprouvait-il dès cette époque des lassitudes amoureuses? Questions obscures, où pénétrerait difficilement la lumière, la peinture étant par bien des côtés un art hiéroglyphique.

Et maintenant voyons les portraits.

Celui de Van Dyck même, qu'on peut examiner au commencement de ce volume, a une physionomie extraordinaire. L'artiste s'est figuré dans une attitude martiale, regardant par-dessus son épaule, avec une mine fière et impérieuse, les moustaches en croc, la chevelure un peu en désordre, comme dans le tumulte d'une bataille. Cette image nous offre-t-elle le vrai Van Dyck? Se rapporte-t-elle à son caractère? Est-ce, au point de vue moral, une œuvre de fantaisie? Montre-t-elle un aspect peu connu de sa nature? Je serais disposé à le croire, un assez bon nombre de ses tableaux annonçant plus d'énergie et de fermeté qu'on ne lui en suppose généralement. C'était une organisation très compliquée,

Digitized by Google

aux ressources nombreuses, aux tendances multiples. Nous avons cette fois le capitaine Antoine van Dyck, surveillant et dominant du regard toute sa compagnie.

Jean Brueghel aurait pu, comme lui, porter les armes. Qui aurait jamais supposé que ce peintre de fleurs et d'élégants paysages avait une mine si guerrière, avec d'épaisses moustaches, un rude toupet et le coup d'œil impérieux d'un chef de trabans? Eh! quoi, c'est ce fier personnage qui dessinait si patiemment des herbes, des feuilles d'arbre et des fleurs, de délicats lointains, de spirituelles petites figures, des mouches et des libellules?

François Francken le jeune ne surprend pas moins de sa dignité aristocratique. Sa tête conviendrait à un prince, à un généralissime, à un homme d'action dans un rang supérieur. Quelle élégance de traits, quelle gravité d'expression, quelle noblesse de maintien! Et ce majestueux cavalier brossait d'intelligentes imitations de Rubens! Philippe Le Roy, baron, seigneur de Ravels, conseiller de Philippe IV et amateur de tableaux, n'avait pas sa haute mine de patricien.

Regardez ce muffle de lion, ce visage aux pommettes saillantes, au nez épaté, aux robustes mâchoires, cette tête large comme celle des bêtes fauves. C'est le portrait d'Adam van Oort, le second des trois maîtres de Rubens. Il se détache en clair sur une muraille sombre et explique parfaitement les mœurs sauvages, les goûts libertins de cet homme médiocre, pâle imitateur de Paul Véronèse, qu'il ne comprenait pas. Il avait peut-être une bonne méthode d'enseignement, il n'avait aucune inspiration personnelle. Avec une sottise prodigieuse, MM. Théodore van Lérius et consorts ont voulu en faire un grand homme, en lui attribuant une œuvre capitale de Jordaens. Pourquoi? Pour diminuer l'importance du Hollandais Otho Venius, le dernier maître de Rubens, le seul qui ait eu sur lui une influence réelle par ses dons extra-

Digitized by Google

ordinaires de coloriste. De sorte que pour tresser une couronne au flasque et terne Adam van Oort, ils abaissaient devant lui le père de l'École d'Anvers, faisaient du puissant créateur un humble imitateur (1). Quel patriotisme intelligent et loyal!

Avec ce grossier magister forme contraste Paul Pontius, vrai type de gentilhomme, qu'un romancier pourrait mettre à profit pour le héros de quelque galante aventure. Son beau front encadré de cheveux naturellement bouclés, ses yeux d'un dessin parfait, sa bouche délicate, ombrée d'une royale et de petites moustaches, sa mise élégante, sa noble tournure feraient une impression vive sur les jeunes lectrices, qui rêvent le bonheur dans des transports mutuels.

Quand il s'était décidé à graver lui-même, Van Dyck, physionomiste et poète, avait choisi parmi ses connaissances les figures à caractère. Le talent et la renommée ne l'influençaient pas. Il voulait avant toute chose obtenir un effet. La longue tête osseuse de Snyders avait séduit son imagination. Ce masque grave et réfléchi, à l'œil pensif, est étrange pour un peintre d'animaux. On croirait voir un philosophe plutôt qu'un iconographe des volatiles et des quadrupèdes. Les bêtes vivantes ou mortes demandent-elles de si profondes méditations? Ne semble-t-il pas que la nature se plaise, en maintes circonstances, à mettre l'extérieur des hommes en contradiction avec leurs goûts et leur talent? Bien que les fils de Jean de Wael eussent été si courtois pour Van Dyck pendant son voyage en Italie, je doute qu'il eût reproduit à l'eau-forte les traits de leur père, s'il ne lui avait trouvé une mine originale et frappante. On ne peut sans sourire examiner ce visage renfrogné, sur lequel la mauvaise humeur semble avoir élu domicile : l'œil malveillant et impérieux, les sourcils contrac-

(1) Voyez mon *Histoire de la peinture flamande*, t. VI, page 372, et le volume intitulé *Rubens et l'École d'Anvers*, p. 75.

Digitized by Google

tés que rapprochent des plis colériques, les grandes oreilles, la barbe tordue, orageuse pour ainsi dire, la petite calotte perchée au sommet du crâne, tout donne au vieil artiste l'aspect d'un maître sévère, qui gourmande une classe indisciplinée. En voyant ce masque de tyran scolaire, amusant comme une charge, on s'étonne que le modèle ait pu avoir de si aimables fils.

Signalons encore le portrait de Jean Waverius ou Van den Wouver, homme d'élite, qui après avoir brillé parmi les élèves de Juste-Lipse et avoir conquis son affection, au point qu'il le nomma un de ses exécuteurs testamentaires, se distingua dans la carrière politique, devint conseiller de l'archiduc Albert et fut chargé par sa veuve de missions importantes. Sa figure annonce bien ses hautes facultés. Il se montre à nous comme le modèle du vrai gentilhomme, aux traits calmes et réfléchis, au maintien noble et fier. Il a même un certain aspect martial, le regard ferme et hardi que donne l'habitude de braver le péril. Et dans cette époque de luttes furieuses, on avait toujours besoin de se tenir sur ses gardes (1).

Nous avons décrit plus haut la figure douce et rêveuse de Suttermans; nous n'y reviendrons donc pas. Et nous nous trouvons une seconde fois en présence du sinistre portrait de Vorsterman. Il dut être gravé en 1631 ou 1632, à une époque où le sombre esprit de la démence persécutait, torturait depuis dix ans le pauvre artiste, comme il le fit par intermittences jusqu'à la fin de ses jours. Antoine dessina rapidement son image, pen-

(1) Van den Wouver était un ami de Rubens, qui s'était lié avec lui pendant son séjour au delà des Alpes. Dans l'expansion de la jeunesse, il lui avait alors promis qu'il lui dédierait la première planche gravée d'après un de ses tableaux. Il lui tint parole, quand sa *Grande Judith* fut transportée sur le cuivre par Corneille Galle. On lit en effet au bas de l'estampe : *Cl. viro D. Joanni Woverio paginam hanc auspicalem primumque suorum operum typis æneis expressum P. P. Rubens promissi jam olim Veronæ a se facti memor Dat Dicat.* Vorsterman dédia au même personnage, en 1631, la gravure d'un portrait de Thomas Morus, d'après un panneau de Holbein que possédait Van den Wouver.

Digitized by Google



HENRIETTE DE FRANCE.

22

Digitized by Google

Digitized by Google

dant une de ces crises où son esprit s'égarait, sous une lueur crépusculaire, dans un cercle infernal. Et personne n'a vu l'anxiété. l'abattement, le désespoir qui tourmentent ses traits ! Carpenter juge ainsi cette lugubre eau-forte : « La tête de Vorsterman est des plus attrayantes. L'expression de la figure est pensive et agréable, le front large et élevé, les yeux remplis d'intelligence. » Quelle manière d'apprécier les œuvres d'art ! Cette figure attrayante et agréable ? oui, comme la tempête qui ravage une contrée, comme la foudre qui incendie un monument.

M. Duplessis, pour des raisons très graves, borne au chiffre de vingt et un le nombre des eaux-fortes réellement exécutées par Van Dyck. La *Sainte Famille*, le buste de Sénèque, les portraits de l'amateur Pierre Stevens, du peintre Delmont et du graveur Charles de Mallery, qu'on attribue au maître anversois, lui paraissent apocryphes, et il n'est guère possible de ne pas adopter son opinion. Pendant qu'il faisait reproduire ces planches par l'héliographie, après avoir cherché les meilleurs originaux, il les a étudiées plus que personne (1).

Avant de poursuivre ce travail, je suis forcé de descendre dans la rue pour châtier un impertinent qui est venu crier sous mes fenêtres.

En écrivant le huitième volume de mon grand ouvrage sur l'art flamand, j'ai tracé la première ébauche d'une histoire des

(1) Voici le titre de l'ouvrage : *Eaux-fortes d'Antoine van Dyck en héliogravures, publiées par Amand-Durand, avec une préface par Georges Duplessis* ; Paris, 1874, chez Rapilly. Nous ne saurions trop recommander cette publication aux historiens, critiques et amateurs. Les planches photographiques équivalent aux originaux et reproduisent les plus belles épreuves connues, choisies dans diverses collections. Nul recueil de l'ancienne édition publiée par Martin van den Enden ne peut, en conséquence, donner une idée aussi juste et aussi avantageuse du talent de Van Dyck, lorsqu'il maniait la pointe.

Digitized by Google

graveurs de Rubens. Je faisais preuve ainsi d'une extrême bonne volonté, puisque la chalcographie ne rentrait pas nécessairement dans mon programme ; mais je voulais éclairer autant que possible la carrière du chef illustre et les destinées de sa puissante école. Je ne me proposais, au surplus, que d'ouvrir la route, n'étant pas tenu d'ajouter un livre à un livre déjà considérable. Aussi disais-je en terminant mon essai : « Je supprime une foule de renseignements que j'ai entre les mains, quoiqu'ils rectifient toutes sortes d'erreurs. L'histoire de la gravure en Belgique serait une seconde étable d'Augias à nettoyer (1). »

Cependant je m'étais animé au travail, comme d'habitude, et M. Léon de Burbure ayant eu l'extrême obligeance de m'aider dans mes recherches, de me communiquer les résultats de ses investigations aux archives de la cathédrale d'Anvers et ailleurs, je lui proposai d'entreprendre, à nous deux, cette œuvre difficile. N'ayant pas l'honneur de le connaître personnellement, je ne savais point qu'un obstacle grave l'empêcherait d'accepter. Voici la réponse courtoise qu'il m'adressa, le 18 septembre 1869 : « Je vous suis bien reconnaissant, Monsieur, de l'offre que vous me faites d'élaborer en commun l'histoire des anciens graveurs flamands. Malgré tout mon désir de voir un pareil travail traité dans des conditions aussi favorables, je suis obligé, à cause de l'état précaire de ma santé, que l'âge ne fera qu'accroître, de vous remercier de votre proposition obligeante et si flatteuse pour moi. »

Tout le monde pensera, et je pensais moi-même que ce généreux effort, tenté pour l'honneur de l'école flamande, était un nouveau titre au respect et à la gratitude de la Belgique. Il ne m'a valu que des outrages. Mon idée ayant fait son chemin, l'Acadé-

(1) *Histoire de la peinture flamande*, t. VIII, p. 388.

Digitized by Google

mie de Belgique crut devoir mettre au concours une *Histoire de la gravure dans l'École de Rubens*. C'était, comme on voit, mon programme qu'on allait exécuter, avec tous les développements nécessaires. On aurait dû au moins me laisser l'honneur d'un plan qui m'appartenait, dont j'avais esquissé les traits principaux, bien mieux, que j'avais voulu agrandir pour embrasser toute l'histoire de la chalcographie sur le sol belge. En adoptant mon idée, l'Académie se garda bien de dire où elle l'avait prise, de faire la moindre allusion au volume qui la renfermait, et l'auteur du mémoire couronné en 1879 montra encore moins de scrupules. Non seulement il ne crut pas devoir dire qu'il marchait sur mes traces, exécutait une donnée conçue par moi, mais il estima loyal, glorieux peut-être, de fouiller, d'éplucher les quinze pages dont il exploitait le fond, avec l'intention basse et méchante d'y trouver quelques minimes erreurs de détail, qu'on ne peut éviter dans une première tentative, et de s'en servir pour m'injurier. Lisant donc mon texte comme un malfaiteur qui guette une occasion, il y découvrit ou prétend y avoir découvert certaines inexactitudes, défaut dont aucune œuvre humaine n'est exempte, surtout quand elle forme un vaste ensemble. Horace disait noblement : « Là où plusieurs qualités brillent dans un poème, je ne m'offense pas de quelques taches ; » les barbouilleurs belges, adoptant une autre manière de voir, s'écrient platement : « Là où nous découvrons la moindre tache, nous ne tenons pas compte des plus brillantes qualités » ; fourberie jésuitique au moyen de laquelle les envieux déclareraient nuls tous les chefs-d'œuvre qui honorent l'esprit humain.

Lamartine a dit un jour : « L'exactitude minutieuse est le commencement de la stupidité. » Les petits esprits, en effet, rapetissent toutes les questions, se passionnent pour de minces détails, mettent tout à leur niveau. Mais qu'aurait dit le grand poète

Digitized by Google

d'une prétention farouche à l'exactitude, sans exactitude réelle, de scribes obtus, qui, n'ayant aucun talent d'aucune espèce, se targuent de leur fidélité absolue, perpétuelle, infaillible, en amoncelant bévues sur bévues, âneries sur âneries? J'aurais doublé ma tâche, si j'avais voulu signaler toutes les méprises, toutes les absurdités de ces fanfarons; mais, pour le public et pour moi, il suffit que j'établisse la vérité, sans perdre mon temps à nettoyer les bords de ma route; je laisse contre les murs les immondices par lesquelles d'impuissants bredouilleurs prouvent la rectitude de leur logique et la sûreté de leurs informations. Pour rester dans le sujet qui nous occupe, l'article le plus sot, le plus nul, le plus mal renseigné qu'on ait jamais écrit sur Van Dyck, se trouve dans le livre national intitulé : *Les Belges illustres*. L'auteur n'avait rien lu, rien étudié, ne comprenait même pas le sujet des tableaux dont il parle : il croit notamment que l'épisode de Saventhem figure saint Martin partageant son manteau *avec le diable*. Le reste du chapitre ne vaut pas mieux, et les autres morceaux, quoique griffonnés par divers auteurs, semblent tirés du même sac, *ejusdem farinæ*.

Le lauréat de l'Académie de Belgique donc, au lieu de se reconnaître mon débiteur, n'a songé qu'à me prendre en faute. Il espionne chacune de mes phrases et, quand il s'imagine avoir découvert une erreur imperceptible, se redresse fièrement, met son poing sur la hanche et s'écrie : « Vous voyez! » Pour Lucas Vorsterman spécialement, il a tenu à me confondre. Il se glorifie de ce que j'ai ignoré, comme tout le monde, la véritable date de sa naissance, fixée depuis la publication de mon volume par un acte judiciaire, où l'on voit que Vorsterman, cité comme témoin dans un procès entre les graveurs Nicolas Lauwers et J.-B. Barbé, se déclara âgé de quarante ans, au mois de janvier 1635. J'aurais dû, n'est-ce pas, découvrir dans les Archives d'Anvers le docu-

Digitized by Google

ment trouvé par hasard et ignoré des archivistes même jusqu'en ces derniers temps (1)? Et, après avoir commis la faute impardonnable de n'avoir connu que l'ancienne donnée, j'y ai joint le crime de supposer que, si Vorsterman était né en 1578, comme on l'avait imprimé partout, il devait avoir quarante-neuf ans en 1627.

Lorsque mon huitième volume fut mis en vente, la seconde partie des *Liggeren* n'était pas imprimée. Je fus donc obligé d'écrire à Anvers pour demander si elle contenait des renseignements sur Lucas Vorsterman le fils; on me répondit que non et je publiai cette phrase : « Les *Liggeren* ne mentionnent ni son entrée en apprentissage, ni sa réception comme fils de maître. » Grande colère de mon détracteur, qui reproduit le passage avec dédain, annonce que Vorsterman le jeune fut *reçu à la ghilde de Saint-Luc en* 1661 *en qualité de fils de maître*, et ajoute qu'il a trouvé ce chiffre dans le recueil même où j'ai dit qu'elle n'existait pas. Or, si on ouvre le volume, actuellement publié, on y voit la date de 1651-1652, et non pas le millésime de 1661; de sorte que le tartuffe qui veut me donner une leçon, en mérite une lui-même pour la manière inattentive dont il lit les documents. Voilà, il faut l'avouer, une inexactitude commise avec un singulier à-propos.

Le même rodomont imprime : « Horace Walpole est muet sur le séjour de Vorsterman dans son pays », assertion tellement fausse qu'elle étonnerait même sous la plume d'un homme qui ne se croirait pas infaillible. Prenez le troisième volume des *Anecdotes of Painting in England*, regardez à la page 162, vous y verrez un article sur Lucas Vorsterman, qui commence de cette manière : « Lucas Vorsterman était, je crois, supérieur à son émule Van Voerst, au moins ses gravures sont-elles beaucoup

(1) C'est une pièce flamande, imprimée depuis peu dans le tome IV des *Archives d'Anvers*, p. 467.

Digitized by Google

plus finies. Vertue dit qu'il habita l'Angleterre cinq ou six ans, mais il cite en divers endroits des travaux qui occupent un espace de huit ans. — Il fut employé par le Roi et par le comte d'Arundel, et ses planches, comme celles de Voerst, paraissent être les premières que l'on exécuta chez nous d'après des sujets historiques. »

Notez que le premier passage, l'indication d'un séjour de huit ans au bord de la Tamise, a servi de base à tous les iconographes pour déterminer, par un calcul approximatif, l'époque du retour de Vorsterman dans les Pays-Bas.

Signalerai-je l'endroit où l'homme impeccable y fait revenir en 1626 Antoine van Dyck, rentré parmi les siens pendant l'automne de 1625? l'approbation qu'il donne au jugement insensé de Carpenter, qui trouve *agréable et sympathique* le lugubre portrait de Vorsterman, obsédé, comme Hugo van der Goés, par les furies du délire ? le jugement pitoyable qu'il émet sur un chef-d'œuvre presque sans pareil, son effigie de Nicolas Laniere, musicien en chef de la cour d'Angleterre, page merveilleuse qu'il déclare une *œuvre distinguée?* Quand on examine les productions du génie humain avec le sentiment délicat d'un palefrenier, mieux vaudrait cent fois étriller les chevaux que d'encombrer la littérature d'ineptes bavardages. « Soyez plutôt maçon, si c'est votre métier », a fort bien dit le poète.

Mais voici quelque chose de mieux encore. J'ai le premier distingué Lambert Suavius de Lambert Lombard, avec lequel on le confondait toujours, le premier signalé par son talent original, qui en fait un précurseur de Rembrandt. Le héros de l'Académie de Belgique met à profit mon travail, sans avertir le lecteur, sans indiquer ses obligations envers moi. L'imitateur et le vassal tient absolument à se draper en souverain.

Ainsi donc l'histoire de la gravure en Belgique était un désert,

Digitized by Google

une lande marécageuse où personne ne mettait le pied. Trouvant cette négligence fâcheuse, j'indique la nécessité d'ouvrir des chemins dans cette maremme, d'en cultiver le sol fertile, et, quoique rien ne m'oblige à essayer le défrichement, je m'impose par excès de zèle cette tâche ingrate. Dix ans après, une compagnie officielle trouve mes observations justes, mon programme excellent : elle le met au concours. Un homme traite la matière, développe mon abrégé, imprime tous les faits que j'ai publiés avant lui, exploite mon dessein, entre dans la route que j'ai frayée, puis se retourne, me nargue et m'injurie. La société littéraire examine son travail, remarque sans le moindre doute son ingratitude et sa malveillance, ne lui adresse aucune observation à cet égard, approuve au moins tacitement sa conduite sournoise et déloyale, puis le couronne. De part et d'autre, quelle moralité!

Digitized by Google

CHAPITRE XVIII

LES « CENT PORTRAITS ». — DÉPART DE VAN DYCK POUR L'ANGLETERRE.

Les eaux-fortes de Van Dyck devaient faire partie d'une suite plus considérable de portraits, publiés au fur et à mesure du travail, sans époque fixe, que les amateurs pouvaient collectionner, mais qui ne formaient pas un recueil méthodique. L'individu chargé de les publier, Martin van den Enden, venait justement d'être inscrit sur les registres de Saint-Luc, en 1630-1631, comme marchand d'objets d'art, ce qui lui permettait d'en faire le commerce : les frais de l'entreprise étaient à la charge d'Antoine, ainsi que le prouve cette fin de titre sur l'édition publiée en 1645 par Gilles Hendricx : *Ab Antonio van Dyck pictore ad vivum expressæ ejusque sumptibus æri incisæ.*

Pour transporter sur le cuivre ses modèles originaux, il groupa autour de lui tout un bataillon de chalcographes supérieurs : Schelte de Bolswert, Guillaume Delff, Corneille Galle le vieux, Guillaume Hondius, Pierre de Jode, Nicolas Lauwers, Paul Pontius, Robert van Voerst et l'infortuné Lucas Vorsterman. Des traducteurs pareils devaient interpréter fidèlement les œuvres qui leur étaient confiées. Mais « Van Dyck ne se contenta point,

Digitized by Google

dit Weber, de choisir les meilleurs graveurs et de surveiller leurs travaux; il se mit lui-même à l'œuvre et coopéra à la gravure de plusieurs planches. C'est ainsi qu'il grava conjointement avec Pierre de Jode les portraits de Snellinx et de l'évêque Antoine Triest; avec Paul Pontius, le portrait de Van der Wouver; avec Lucas Vorsterman les bustes de Cornelissen, Momper, et peut-être aussi de Stevens, Delmont et De Mallery. Ebauchées à l'eau-forte par Van Dyck et terminées au burin par les graveurs mentionnés, toutes ces pièces diffèrent visiblement des planches qui ont été exécutées sans l'assistance du grand peintre, et qui sont entièrement gravées au burin, sans la participation de l'eau-forte (1). »

Pour les planches auxquelles il ne travaillait point dès l'origine, Van Dyck en surveillait l'exécution d'un œil jaloux. « Il retouchait lui-même, dit M. George Duplessis, les épreuves qui lui étaient soumises et ne consentait à laisser paraître une estampe, n'autorisait l'artiste à y mettre son nom que lorsqu'il jugeait qu'il n'y avait pas moyen de pousser plus loin l'exactitude de la reproduction. Grâce à des soins aussi intelligents, à des précautions aussi minutieuses, cette série de portraits offre à ceux qui la consultent un intérêt aussi grand que si ces planches étaient l'œuvre même du peintre; sa main apparaît partout, son influence immédiate est manifeste. Les traductions sont d'ailleurs traitées avec une telle conscience que, lorsque le hasard fait tomber sous les yeux d'un artiste ou d'un amateur éclairé un des originaux qui ont servi au graveur, il n'hésite pas à constater l'exactitude scrupuleuse avec laquelle le copiste a rendu la grisaille ou le croquis qui lui était soumis. »

La série publiée par Martin van den Enden se compose

(1) *Catalogue des portraits gravés par et d'après Van Dyck, qui se trouvent chez Hermann Weber, marchand d'estampes* (Bonn, 1852), p. 40.

Digitized by Google

de 99 planches, y compris les eaux-fortes de Van Dyck (1). Les portraits des artistes, savants et amateurs, y dominent dans une proportion énorme, car on n'y trouve que vingt-trois personnages, hommes ou femmes, reproduits par le burin à cause de leur importance militaire, politique ou sociale. Presque tous retracent des modèles qu'Antoine avait peints ou crayonnés d'après nature; mais quatre de ces modèles devaient être des copies arrangées d'anciens portraits. L'auteur n'avait certainement pas été en Allemagne demander séance à Gustave-Adolphe, Wallenstein, Tilly et Papenheim; le retentissement des batailles qu'ils livraient à l'époque même où les graveurs de la collection étaient en pleine activité, fit croire nécessaire de ne pas les omettre; Gustave-Adolphe notamment, qui avait débarqué dans la Poméranie en 1630, fut assassiné à la bataille de Lutzen en 1632; c'est en 1631 que Tilly brûla Madgebourg, et derrière le farouche capitaine, sur l'estampe due à Pierre de Jode, on voit flamboyer la ville condamnée au supplice par les fureurs ultramontaines. Les planches, du reste, en fournissent la preuve : les visages y manquent de détails, les formes y sont indiquées sommairement, d'après des effigies communes tracées par une main vulgaire. Le pinceau de Van Dyck aurait bien autrement fouillé, accentué les masques du héros luthérien et de ses féroces antagonistes.

Tous ces portraits ne furent ni exécutés, ni publiés avant son départ pour l'Angleterre, dans le bref intervalle de quinze à dix-huit mois. Le travail et la mise en vente se prolongèrent bien des années après que le grand portraitiste eut quitté les bords de l'Escaut. Une lettre de sa main au savant Junius, écrite le 14 août 1636, où il lui demande une devise pour le portrait du chevalier

(1) Voyez-en l'énumération et la description dans l'*Iconographie d'Antoine van Dyck*, par Fr. Wibiral, le seul livre où la nomenclature soit complète.

Digitized by Google

Digby, et les images de plusieurs Anglais suffisent pour le prouver. Il aurait d'ailleurs été impossible de graver des planches si nombreuses en si peu de temps.

L'éditeur Martin van den Enden paraît avoir été un homme de goût, un marchand éclairé, un administrateur judicieux, chose rare à toutes époques et dans tous les pays, la plupart des individus qui s'ingèrent de conduire et de gouverner les artistes ou les écrivains étant des consuls Mummius. Mais il avait été choisi par Van Dyck pour une entreprise dont le coloriste faisait tous les frais, et comme les grands capitaines, Antoine savait élire ses aides de camp.

Nous ne passerons pas en revue cette ample collection, où posent devant le curieux tant de personnages différents ; ce serait un voyage en pleine mer, dont nous pouvons nous dispenser, car nous aurons l'occasion de signaler et de juger les œuvres les plus importantes, au fur et à mesure que les modèles se trouveront en rapport avec l'artiste (1).

Il semble que Martin van den Enden ait abandonné la publication au moment où son chef d'atelier abandonnait la vie. La dernière date inscrite sur une de ses planches se rapporte à l'année 1641. Elle marque l'effigie de l'abbé Scaglia, intrigant célèbre mort le 21 mai, et distingue le quatrième état de la planche : *Obiit XXI Maii MDCXLI.* Or Van Dyck s'éteignait lui-même

(1) Nous pouvons néanmoins signaler dès à présent, comme morceaux d'élite, les planches qui figurent :

Jacques Le Roy, chevalier, seigneur de Herbaix, peint par Van Dyck en 1631, gravé par Lommelin et publié par Hendricx en 1654.

Philippe Le Roy, son fils, *artis pictoriæ amator et cultor*, gravé d'abord à l'eau-forte par Van Dyck lui-même en 1631, gravé de nouveau par Vorsterman et Paul Pontius.

Balthazar Gerbier ; très beau portrait gravé par Paul Pontius.

Adrien Brauwer, que Van Dyck avait dû voir fréquemment chez Rubens ; tête superbe, d'une élégance aristocratique, gravée par S. de Bolswert.

Daniel Mytens, magnifique portrait d'un homme qui paraît plein d'intelligence et de vivacité, estampe due au burin de Paul Pontius.

Digitized by Google

le 9 décembre, épuisé par le travail et par des relations perpétuelles avec le monde, qui l'accablaient de fatigue. Ayant acquis probablement une assez grande aisance, l'éditeur se retira du commerce et finit par aller vivre à la campagne : le 20 juin 1654, il se fit annoter comme bourgeois forain (*buiten-poorter*), pour garder ses droits civiques dans la commune (1). Il avait perdu sa femme en 1642-1643, année sombre où la mort abattit, dans la corporation de Saint-Luc, David Ryckaert, deuxième du nom, Gertrude de Jode, femme du peintre Jean de Wael, Martin Pepyn, chef de l'école rétrograde, Jean Jordaens, élève de Rubens, le peintre et littérateur Fornenberg, et, pour clore la série, la femme de Pierre van Avont. Les archives de la ghilde mentionnent à l'année 1673-1674 la mort de Martin van den Enden, sans autre détail, et les annotateurs rapportent cette brève indication au fils du premier éditeur de Van Dyck. Mais leur opinion manque de vraisemblance. Le jeune Martin van den Enden était né le 25 avril 1633 et avait eu pour parrain Gilles Hendricx, le successeur futur de son père, preuve qu'ils étaient déjà très liés. En 1660-1661 seulement, il fut reçu franc-maître comme marchand d'objets d'art; il n'est donc pas probable qu'il soit mort juste treize ans après, à l'âge de quarante ans. Ce fut son père sans doute qu'on étendit alors sous une pierre sépulcrale. Une pièce datée en fournira quelque jour la preuve. Van den Enden le jeune, *marchand de tailles douces*, demeurait à Anvers au coin de la rue Beddestraet, sur le Marché aux Souliers (2).

Lorsque son père abandonna le commerce des estampes, son parrain Gilles Hendricx, habile imprimeur en taille-douce, témoigna le désir de lui succéder. Mais il était tenu de remplir d'abord

(1) Weber : *Catalogue d'éstampes anciennes*, p. 8. — *Liggeren*, t. II, p. 313.

(2) Cette indication pourra servir à chercher la date de son enterrement sur les registres mortuaires de sa paroisse.

Digitized by Google

une formalité indispensable, de se faire agréer par la corporation de Saint-Luc. Il y fut admis en 1643-1644, et ne paya que 23 florins pour sa réception, n'ayant pas versé la taxe destinée à la caisse de secours mutuels. Il acheta presque tous les cuivres de Martin van den Enden, sauf un petit nombre, qui devinrent la propriété de Jean Meyssens et de François van Wyngaerde. Sa part était considérable, puisqu'elle atteignait le chiffre de 80 planches, y compris 15 eaux-fortes de Van Dyck. Il y ajouta dix-neuf pièces, gravées par différents auteurs, et un titre dû au burin de Jacques Neeffs, où l'on voit un buste d'Antoine. Le nombre de cent se trouvait ainsi complété. Hendricx en forma une collection régulière, qu'il publia dès l'année 1645 à Anvers :

ICONES PRINCIPUM, VIRORUM DOCTORUM, PICTORUM, CHALCOGRAPHORUM, STATUARIORUM, NEC NON AMATORUM PICTORIÆ ARTIS NUMERO CENTUM, AB *Antonio van Dyck* PICTORE AD VIVUM EXPRESSÆ, EJUSQUE SUMPTIBUS ÆRI INCISÆ. *Antverpiæ Gillis Hendricx excudit* A° 1645.

L'éditeur de cet important recueil n'avait ni le goût, ni la conscience de Martin van den Enden. C'était un industriel uniquement préoccupé du gain, comme la plupart des traficants. Après avoir débuté par une belle publication, due presque entièrement aux soins d'un autre, il poursuivit longtemps son commerce avec la préoccupation unique de happer des florins, et entraîna peu à peu l'art du graveur dans les régions basses où rampait son esprit. La mort seule paraît avoir mis un terme à sa pernicieuse influence, pendant l'année 1676-1677.

De ses mains vulgaires, l'imposante réunion d'illustres personnages tomba dans les mains plus triviales encore de Gaspard Huybrechts. Il retoucha sans ménagement et détériora les cuivres, ne se souciant que du bénéfice. Avait-il au moins réussi à capter la fortune, quand il mourut en 1724? Peu nous importe.

Digitized by Google

Cet homme avide eut cependant l'honneur de former Gérard et Jean Edelinck.

L'Iconographie de Van Dyck a donné lieu à des travaux considérables et très minutieux, qui fourniront au lecteur d'autres détails. Un nommé Szwykowski a publié à Leipsig, en 1859, un volume intitulé : *Antoni van Dyks Bildnisse bekannter Personen* (Portraits de personnes connues, par Antoine Van Dyck). Il y donne des renseignements biographiques sur les individus peints ou gravés par Van Dyck ou d'après Van Dyck, dont on sait les noms. C'est un livre intéressant, mais il l'aurait été beaucoup plus, si l'auteur avait complété son travail, en cherchant à faire sortir de l'incognito les personnages demeurés mystérieux. Il a, du reste, l'honneur d'avoir témoigné le premier pour le grand portraitiste l'admiration enthousiaste et intelligente, qui atteste seule qu'on a compris son mérite. Et pour faire compensation aux platitudes des envieux belges, il me sera permis de dire qu'un passage important de mon *Histoire de la Peinture flamande*, concernant le maître anversois, est traduit avec une pleine approbation dans ce livre écrit par un Polonais.

L'œuvre la plus récente et la plus étendue, consacrée aux portraits du grand effigiateur reproduits sur cuivre, est *L'Iconographie d'Antoine Van Dyck*, où le docteur Fr. Wibiral a joint à son texte six planches de dessins retraçant tous les filigranes des vieux tirages (1). Pour les amateurs passionnés des infiniment petits, cherchant à découvrir un ciron ou un infusoire, quelle bonne aubaine ! Ces planches leur offrent quatre-vingt-douze marques de fabrique, avec leurs modifications les plus minimes, qu'ils peuvent comparer, qui les sollicitent à de graves méditations !

(1) Leipsig, 1877, chez Alexandre Danz ; 1 volume grand in-8°.

Digitized by Google

Les travaux préparatoires que faisait Van Dyck, lui ont inspiré une œuvre capitale. Nous avons signalé plusieurs des luttes ouvertes, qu'il engagea audacieusement contre certains rois de la palette, avec l'intention ou au moins le désir de les vaincre et de les désarçonner. Au commencement de 1632, lorsqu'il était si près de partir pour l'Angleterre, il eut la fantaisie de tenter le sort dans un nouveau combat de cette espèce. Un magnifique panneau, qui orne le musée de La Haye, autorise à le croire. Le peintre flamand l'avait vu sans doute et avait vu quelques autres prodiges du maître hollandais, à une époque où ils étaient plus nombreux que de nos jours. Celui-là représente un homme assis devant une table, vu jusqu'aux genoux, de trois quarts, à droite. Il a la tête nue, des cheveux châtains tirant sur le rouge, la barbe et les moustaches de même couleur, un beau visage aux lignes régulières, une physionomie très expressive; et son hardi regard semble étudier le spectateur. Une petite colerette tuyautée, que soulève et soutient le grand col de l'habit, encadre exactement sa barbe et son oreille. Il porte un riche pourpoint de satin noir, d'où sortent des manches amarantes. Sa main droite repose sur sa cuisse, près de l'aîne; sa main gauche montre deux bagues et un flacon d'or ciselé que porte la table, comme pour annoncer qu'il fabriquait de la bijouterie (1). C'est absolument un chef-d'œuvre, et l'habileté humaine ne peut faire mieux. La figure a un relief, une vigueur extraordinaires : les méplats en sont merveilleusement rendus, tous les détails des chairs indiqués d'un pinceau non moins ferme que moelleux. De près, c'est fini comme une miniature; de loin, l'effet d'ensemble est

(1) Le catalogue du musée de La Haye suppose, avec beaucoup de vraisemblance, que le personnage représenté est Willem Eerstenz van Vianen, qui travaillait les métaux précieux à Utrecht, au seizième siècle. Le tableau porte la date de 1564, époque où Antoine Mor habitait la ville néerlandaise.

Digitized by Google

admirable. L'auteur, avec une habileté inouie, est parvenu à fondre intimement la science, la libre facture de l'art moderne et les procédés matériels des Van Eyck. Nul tableau peint de nos jours n'a plus de désinvolture, et le panneau est émaillé



WILLEM KERSTENZ VAN VIANEN.

comme une œuvre des deux frères, comme un travail de Memlinc. Seulement la couleur, maniée plus adroitement encore, a pris une force, une intensité, est parvenue à une profondeur, à une transparence, que les maîtres du quinzième siècle et leurs imita-

teurs du seizième n'avaient pu obtenir. Et la lumière se joue sur les reliefs, sur les contours, dans les demi-teintes, avec la liberté de la nature. Une inscription placée à droite nous apprend que cette image fut exécutée en 1564, époque où le modèle avait trente-cinq ans : elle éclipse les deux portraits déjà si beaux de la famille Duchâtel. Que restait-il à faire après une œuvre si prodigieuse? Rien, qu'à changer de méthode pour le plaisir de changer, sans le moindre espoir d'atteindre une plus grande perfection (1).

Eh bien, Van Dyck avait vu cette effigie, ou en avait vu d'autres non moins admirables du même peintre, car la manière d'Antoine Mor lui avait fait la plus vive impression. En conséquence, il l'a imitée dans quelques-uns de ses ouvrages. La collection de M. Édouard Kums, à Anvers, en fournit une preuve indiscutable. C'est le fameux portrait de Martin Pepyn, qui ornait jadis le palais du roi de Hollande, Guillaume II. Comme le bois, par sa surface lisse, donne au grain de la couleur plus de finesse, le maître flamand, pour mieux ressembler au maître hollandais, a peint sur bois l'image de son confrère. Il est aussi représenté de grandeur naturelle, mais on ne voit que son buste. Un pourpoint noir, un manteau de même couleur, une grande collerette molle, à plis nombreux, qui couvre en partie les épaules et la poitrine, forment son costume. La tête s'enlève sur un fond bitumineux très sombre. Un peu au-dessus de la tête, on lit, à droite et à gauche, l'inscription suivante :

Me Pictorem Pictor pinxit	A° D. 1632
D. Ant. van Dyck Equès illustris (2).	Æt. ME. LVIII.

(1) Hauteur: 1 mètre 185 millimètres; largeur, 90 centimètres. Grandeur naturelle. En 1754, à la vente Flinck, dans la ville de Rotterdam, ce chef-d'œuvre fut adjugé pour 36 florins, c'est-à-dire 77 fr. 40 centimes. Et aujourd'hui encore, il est dans un état de conservation admirable! Le mépris attesté par ce chiffre dérisoire prouve que beaucoup d'autres panneaux d'Antoine Mor ont dû être rabotés, sacrifiés aux plus vils usages.

(2) Il est assez bizarre que Van Dyck, à l'âge de trente-trois ans, se soit qualifié lui-même de *chevalier illustre*, quand il n'appartenait à aucun ordre de chevalerie.

Digitized by Google

Le bras droit est enveloppé dans le manteau, la main droite posée sur la poitrine. L'harmonie générale a pour base un ton sombre, qui domine partout, comme dans le portrait d'Antoine Mor. C'est le même genre d'exécution, la même finesse de touche, le même coloris lustré. Jamais les lignes, les formes, les méplats d'un visage n'ont été mieux rendus. Et la couleur a une force, un aspect moelleux, une lucidité extraordinaire. Loin de manquer son but, Van Dyck a égalé Antoine Mor : ce tableau est un chef-d'œuvre parmi ses chefs-d'œuvre, comme l'effigie du *Doreur* parmi les portraits de Rembrandt.

Martin Pepyn avait le type d'un homme d'action plutôt que celui d'un artiste, un front assez haut, mais étroit, des tempes creuses, des pommettes saillantes, le nez fort, bien dessiné, la bouche large. Ses cheveux gris sont très courts : une barbe complète, mais peu abondante, qui s'effile en pointe comme celle d'une chèvre, encadre la figure. L'œil est calme, intelligent, quoique sans éclair. Toute cette physionomie convient au chef d'une école rétrograde, voué opiniâtrement à l'ancienne méthode, qui voulait immobiliser la peinture, l'enfermer à jamais dans la citadelle de la routine. Il faut pour jouer ce rôle des qualités d'un certain ordre, moins puissantes et moins brillantes que pour celui d'inventeur et d'initiateur (1).

Van Dyck a fait encore usage de la vieille méthode, en traçant une effigie que possède le musée de Tournai et qui fut peinte vers la même époque; on y lit effectivement cette date : *An.* 1631. Elle est exécutée comme l'image précédente. La couleur a le fini, l'aspect lustré, le grain serré de l'ancienne

(1) J'ai décrit ce portrait d'après la gravure de Bolswert, dans le huitième volume de mon *Histoire de la peinture flamande*, p. 286. L'œuvre peinte, vendue en 1850 avec la collection du roi de Hollande Guillaume II, avait été achetée par M. Patureau, puis revendue à la mort de cet amateur; j'ignorais ce qu'elle était devenue et j'ai été charmé de la trouver dans la belle collection de M. Kums.

Digitized by Google

école flamande ; pour compléter la similitude, la proportion est un peu moins grande que nature. Ce magnifique portrait représente un homme blond, aux traits fins, avec des moustaches et une impériale effilées, peu abondantes. Il porte un grand chapeau noir ; un manteau de même couleur l'enveloppe et ne laisse voir qu'une de ses mains. La blancheur du rabat tranche sur les étoffes sombres du costume. Les chairs sont modelées avec un soin merveilleux. C'est le type d'un homme fatigué par des passions orageuses ou par les tracas de la vie : la négligence même de la pose dénote la lassitude.

Il doit y avoir d'autres pages de Van Dyck peintes à la manière d'Antoine Mor, honneur suprême pour le vieux portraitiste ; mais il faudrait savoir où elles sont. Les habitudes de travail minutieux, que l'artiste flamand avait prises cher Henri van Balen, pendant six années de noviciat, durent lui faciliter ce retour aux procédés de la vieille école ; Van Balen, par son style archaïque, était bien plus près de Mor que de Rubens.

En exécutant le portrait de Martin Pepyn, l'auteur semblait faire ses adieux à la Belgique par une œuvre supérieure. Le maître stationnaire, étant né le 18 février 1575, avait eu 57 ans accomplis le 18 février 1632. Peinte, suivant l'inscription, dans la cinquante-huitième année du modèle, son image fut donc coloriée après cette dernière date, et comme Van Dyck se trouvait en Angleterre le 1er avril, nous savons au juste dans quel laps de temps il fit ce chef-d'œuvre.

Au moment où il va quitter les bords de l'Escaut, il serait opportun de jeter un coup d'œil dans son atelier, de savoir quels disciples le fréquentaient. Les archives de la corporation de Saint-Luc devraient nous renseigner à cet égard : elles ne mentionnent aucun élève entré chez lui. Nous ne saurions comment expliquer cette lacune, si l'attestation donnée au sieur Bruno, restaurateur

Digitized by Google

de peintures, par Rubens, Gérard Seghers et Van Dyck, ne nous en apprenait la cause (1). Antoine, sans qu'on l'ait jamais su, était peintre officiel de la Cour et recevait une pension des Archiducs : ce titre le dispensait d'observer plusieurs règlements de la jurande, entre autres celui qui obligeait les maîtres à faire inscrire leurs élèves sur ses registres. Nous ne pourrions donc savoir que d'une manière détournée quels aspirants étaient venus lui demander l'instruction et l'inspiration. Mais ces renseignements indirects nous font eux-mêmes défaut. Nous croyons toutefois que Jean de Reyn, qui le suivit aux bords de la Tamise, était venu se mettre sous sa tutelle pendant les derniers temps de son séjour dans la Maison hanséatique. Il avait pu y travailler près de lui deux ou trois ans.

Il était né à Dunkerque en 1610. Ayant résidé quelques jours parmi ses compatriotes, j'ai beaucoup admiré cette ville austère, dont la population courageuse a seule intimidé les Espagnols, a seule obtenu de leur despotisme farouche des ménagements insolites, mais j'ai vainement cherché des renseignements inédits sur ce peintre peu connu. Les archives communales ne renferment pas une note qui le concerne. J'ai pu seulement étudier sur place quelques ouvrages authentiques peints par lui. Le plus célèbre est le *Martyre des quatre Couronnés*, que possède la cathédrale, dédiée à Saint-Éloi (2). Les quatre Couronnés sont, je crois, les patrons des quatre principaux corps de métier qui travaillent à la bâtisse, les tailleurs de pierre, les maçons, les charpentiers et les serruriers. Pourquoi leur a-t-on donné le nom bizarre qu'ils portent? Il n'y a pas à cet égard d'explication bien nette. La notice de la *Légende dorée*, qui est d'ailleurs très confuse, ne renferme pas le moindre éclaircissement. « Les quatre Couronnés,

(1) Voyez plus haut, p. 304.
(2) Hauteur: 3 mètres pour le moins, sur 2 mètres de largeur.

Digitized by Google

dit-elle, furent Sivère, Sivérien, Corpophore et Victorien ; ils furent, par l'ordre de Dioclétien, frappés jusqu'à leur mort de fouets armés de boules de plomb. Pendant longtemps on ignora leurs noms, qui furent révélés par le Seigneur, et on décida que leur fête aurait lieu avec celle de cinq autres martyrs : Claude, Castor, Nicostrate, Symphorien et Simplice, qui souffrirent, deux ans après, le même genre de martyre. Ceux-ci exerçaient la profession de sculpteurs ; et comme ils refusèrent de tailler une idole que l'Empereur avait commandée, refusèrent en outre de sacrifier aux faux dieux, Dioclétien ordonna de les enfermer vivants dans des cercueils de plomb et de les précipiter dans la mer, l'an du Seigneur 287. Ils furent honorés avec les quatre autres martyrs, dont on ignorait les noms et que le pape Melchiade avait prescrit d'appeler les quatre Couronnés ; lorsque plus tard on apprit leurs noms, l'usage continua de les désigner ainsi. »

L'ordonnance du tableau n'est pas très nette. Les suppliciés occupent la gauche de la toile, les persécuteurs occupent la droite. L'un des martyrs, qui a déjà souffert la mort pour sa croyance, charge la terre de son corps inerte. Sur ce premier cadavre s'affaisse un autre adorateur de Jésus, auquel on vient de percer la poitrine. Sa figure, terrible à voir, trahit les derniers spasmes de l'agonie, et son beau corps, en pleine lumière, est dessiné avec le plus grand soin. Les deux autres victimes sont encore attachées à des poteaux : l'une regarde les petits anges qui lui apportent des palmes et des couronnes, consolation d'autant plus vaine que ces petits anges sont fort laids ; la seconde a les yeux fixés sur deux bourreaux, dont les massues hérissées de clous vont lui écraser la tête. La profonde horreur de ce nouveau chrétien, qui oublie sa foi, ses espérances, et ne voit que l'épreuve terrible de la mort, est admirablement rendue : elle concorde avec le sens d'un grand nombre de tableaux flamands, que nous avons signalés. Ses deux bras

Digitized by Google

attachés derrière lui, à la renverse, les deux coudes en saillie, encadrent pour ainsi dire son blême visage, dont le regard fait frémir ; sa casaque rouge met encore cette tête livide en relief, par opposition.

Un bourreau à demi nu, à demi habillé d'une étoffe pourpre, a fléchi le genou dans l'angle inférieur de droite, et dénoue la corde qui serrait un poignet du confesseur déjà mort. Au-dessus de lui, on voit un groupe de spectateurs. Parmi eux se trouve un homme jeune, assez gras, de bonne mine, ayant sur la tête un feutre gris à la Rubens et portant, comme Pierre-Paul, des moustaches en croc : il ne regarde pas la scène tragique, mais le spectateur, comme s'il voulait appeler l'attention sur lui-même. Il passe à Dunkerque pour être l'image du coloriste, tradition qui doit être vraie et que corrobore l'affectation de sa pose, car elle semble dire : « Regardez-moi ». Il a des traits réguliers, la peau blanche, mais l'air malveillant, moqueur et sournois.

Tout à fait dans le haut de la toile, un proconsul se penche vers les martyrs encore vivants et leur montre l'idole qu'ils refusent d'honorer.

La couleur est belle et vigoureuse, mais mal distribuée ; elle ne forme point de masses qui s'équilibrent, se coordonnent harmonieusement. Le clair-obscur a le même défaut : l'ombre et la lumière ne sont pas mieux agencées que les figures et les couleurs. Tout papillote : aucun centre, aucun groupe ne repose l'œil. Le morceau entier est l'image de la confusion.

L'homme qui a exécuté ce tableau devait être un auxiliaire habile et précieux : mais il avait besoin d'être guidé, inspiré ; il ne possédait pas les ressources naturelles, l'esprit d'initiative, qui permettent de jouer un premier rôle. Talent inférieur, destiné aux travaux subalternes.

Digitized by Google

CHAPITRE XIX

DÉPART DE VAN DYCK POUR L'ANGLETERRE. — PREMIERS TRAVAUX QUE LUI COMMANDE LE ROI.

Cependant l'heure approchait où Van Dyck allait s'établir pour toujours dans la Grande-Bretagne. De faibles liens le retenaient en Belgique ; des accès de tristesse, des mouvements d'horreur l'engageaient à la quitter. Entre lui et la corporation de Saint-Luc, il y avait peu de sympathie. Jamais ses confrères, pendant tout le temps de sa résidence parmi eux, ne l'élurent doyen. Dans cet intervalle pourtant, s'ils prirent pour chefs quelques artistes remarquables, le graveur Jean-Baptiste Barbé, le fameux statuaire Colyns de Nole, Théodore Rombouts, Jean Brueghel le fils, ils nommèrent aussi présidents de l'association des hommes tout à fait obscurs, le peintre Étienne Wils, élève d'Abraham Janssens, Roland Jacobs, badigeonneur formé par David Remeus, et Henri Aertsen, imprimeur. Antoine, d'une autre part, n'assista jamais aux festins annuels de la ghilde, ces énormes ripailles où les faces s'empourpraient, où les panses se gonflaient pendant trois jours et trois nuits, pour la somme de dix florins. Ces grands assauts de voracité le faisaient sans doute frémir, comme ils

Digitized by Google

blessaient la délicatesse de Rubens. En 1630-1631 il avait cependant promis de s'y rendre, mais, le moment venu, son dédain aristocratique ne lui permit point de tenir parole ; il aima mieux payer une amende de neuf florins.

Les jaloux d'ailleurs ne le laissaient pas tranquille : leurs flèches perdues sifflaient à ses oreilles. Cette engeance maudite, qui sue le venin, ne peut s'empêcher de faire le mal ; sa transpiration seule infecte l'air autour d'elle. Antoine avait l'habitude de les dédaigner, mais, s'ils ne l'atteignaient point au cœur, ils troublaient du moins son repos. Schut, Jean van Hoeck et d'autres envieux, ses anciens camarades d'atelier, allaient partout le dénigrant. Il peignait d'une façon mesquine, à les entendre ; « il ne savait pas manier la brosse, et ils l'avaient vu exécuter la poitrine d'un ange grand comme nature avec un petit pinceau (1) ». Le dégoût de ces tracasseries lui avait fait accepter avec empressement l'invitation du prince d'Orange. Elles le déterminèrent dans une certaine mesure à quitter sa patrie.

Une circonstance particulière décida et hâta l'embarquement du peintre chevaleresque pour la Grande-Bretagne.

Le musicien Nicolas Laniere, maître de chapelle du roi d'Angleterre, se trouvant dans les Pays-Bas, voulut faire peindre son image par Antoine van Dyck. C'était un personnage intéressant et important à plusieurs égards. Il appartenait à une famille italienne, qui avait émigré en Angleterre dans les derniers temps du règne d'Elisabeth ; son père Jérôme faisait partie de la troupe de musiciens qu'elle entretenait. Non seulement il dirigeait la musique de la cour, non seulement il peignait, il gravait en amateur, mais le prince l'avait chargé plusieurs fois d'acheter pour lui des tableaux. Au mois de juin 1625, il l'avait expédié

(1) Campo Weyerman, t. Ier, p. 302.

Digitized by Google

dans ce but au delà des Alpes, et Laniere s'était acquitté si amplement de sa mission que la dépense avait monté à 15,000 sterling (375,000 francs), ce qui chagrina fort le trésorier du Roi. En décembre 1627, le duc de Mantoue ayant terminé sa vie et son règne, l'agent de Charles Ier s'achemina aussitôt vers l'Italie, dans le même mois, pour tâcher d'acquérir sa fameuse collection. Un prince français allié à la famille Gonzague, le duc Ferdinand de Nevers, ayant hérité du fief et des œuvres d'art, il y avait chance de réussir, parce qu'il n'aimait pas beaucoup la peinture. Daniel Nys, secrétaire de l'ambassade anglaise à Venise, conclut le marché : le 18 février 1628, l'affaire était faite. Les deux délégués n'avaient pas néanmoins acquis tous les tableaux : ils avaient choisi la fleur de la collection. Quand ils furent nettoyés, arrangés, on en mit la plus grande part sur un fort vaisseau, dans le port de Venise, pendant le mois d'avril, et le maître de chapelle s'embarqua le 27, pour retourner à Londres.

Tous les princes de l'Europe furent étonnés et mécontents de cette vente opérée dans l'ombre. La population de Mantoue exprima de si vifs regrets, témoigna si hautement sa mauvaise humeur, que, si le jeune duc de Nevers eût pu reprendre les tableaux, il les aurait volontiers payés le double et qu'une souscription publique lui en eût fourni les moyens. Les lettres de Daniel Nys relatives à cette affaire sont du plus haut intérêt : on y voit mentionnés quelques chefs-d'œuvre des grands maîtres italiens.

Sainte Catherine, *Mercure instruisant l'Amour en présence de Vénus*, par Corrège, maintenant dans la *National Gallery*.

Une madone de Raphaël, que le duc avait payée d'un marquisat rapportant 50,000 écus.

Les douze Empereurs, du Titien.

Digitized by Google

Plusieurs peintures par Michel-Ange, Guido Reni, Jules Romain, André del Sarte et Tintoret.

Le zélé secrétaire d'ambassade exprime l'avis qu'il ne faut pas décompléter cette merveilleuse collection, en négligeant d'acheter les marbres. Le duc de Mantoue est empêtré dans une guerre coûteuse, a besoin de fonds et engage ses bijoux; des émissaires envoyés par Marie de Médicis sont en marché pour les acquérir. Ne voulant pas se laisser devancer, Daniel les acheta en son propre nom, sans attendre l'avis du roi, moyennant la somme de 10,500 livres sterling ou 262,500 francs (1). Parmi les toiles se trouvait un trésor, les neuf grands morceaux du *Triomphe de Jules César*, par Mantegna, qui ornent maintenant le palais de Hampton-Court; on distinguait parmi les marbres une série complète des empereurs romains jusqu'à Probus, collection unique en Europe. Il y eut pour le payement quelques difficultés; Nys dut envoyer une personne de confiance en Angleterre. Après un délai considérable, toutes les œuvres d'art furent embarquées, le 25 juillet 1632 sur le navire *l'Assurance*, et Charles signa les ordres nécessaires à l'acquittement du prix d'achat; il formait la somme totale de 18,280 livres sterling 12 shellings et 8 deniers, environ 460,000 francs (2).

Lorsque Lanière exprima le désir d'être peint par Van Dyck, il jouissait donc d'une haute faveur à la cour d'Angleterre; le peintre, qui probablement souhaitait dès lors quitter la Belgique, pensait bien que son opinion aurait beaucoup d'influence sur le prince,

(1.« And in the third place, he has purchased for himself the last statues and paintings of the Duke of Mantua, which he might have sold to cardinal Richelieu at a very great profit, but ambassador Wake, having orders from Your Majesty not to permit them to be sold to any body, » etc. Sainsbury: *Original Papers relating to Pierre-Paul Rubens*, p. 339.

(2) Aucun catalogue des peintures n'ayant été retrouvé par M. Sainsbury dans les archives d'Angleterre, on ignore si la collection de belles femmes, due au pinceau de François Pourbus le Jeune, en faisait partie.

Digitized by Google

et il exécuta en conséquence le portrait du maître de chapelle avec le plus grand soin. Pour lui donner un intérêt accessoire, il le représenta dans le personnage de David jouant de la harpe. Tel était son désir de mettre en vue tout son talent qu'il fit poser le modèle sept jours entiers, du matin jusqu'au soir, ne suspendant son travail que pour prendre ses repas. Et il ne permit point à Laniere de regarder le tableau avant qu'il fût fini. C'était probablement un de ses chefs-d'œuvre ; la figure intelligente, les beaux yeux, l'air distingué du maestro l'avaient secondé. La toile est malheureusement perdue. Elle enthousiasma le roi d'Angleterre et lui fit concevoir le plus vif désir d'attirer le peintre à sa cour. Le comte d'Arundel, grand admirateur de Van Dyck, entretint, stimula son envie ; Charles Ier n'attendit plus qu'une occasion (1). A la fin de l'année 1631, le maître anversois lui-même était décidé à partir.

Pour flatter les goûts de son souverain, lord Weston, grand trésorier d'Angleterre, fit alors acheter par Balthazar Gerbier, ambassadeur des Trois-Royaumes près de l'archiduchesse Isabelle, un tableau de notre artiste, qu'il voulait offrir au Roi le 1er janvier 1632. Charles, voyant les bonnes relations de Balthazar avec Van Dyck, chargea son représentant de faire tous ses efforts pour déterminer le peintre à s'embarquer le plus tôt possible ; mais il lui recommanda en même temps de ne pas dire qu'il agissait à son instigation. Bien que le diplomate lui eût gardé fidèlement le secret, Georges Geldorp finit par découvrir le mystère et en instruisit Van Dyck dans une lettre.

Antoine fut piqué de cette réserve et de ces précautions ; il aurait sans doute voulu être appelé triomphalement dans la Grande-

(1) « E perche il conte di Arundel, signore studiosissimo delle belle arti del designo, aveva introdotto il Van Dyck alla grazia del Re, ed era stato promotore della sua venuta in Inghilterra... » BELLORI.

Digitized by Google

Bretagne, non d'une manière occulte et détournée. Il résolut en conséquence de dissimuler à son tour, de faire une malice au Roi et au diplomate ; et voici le bizarre stratagème qu'il inventa.

Il feignit d'abord de ne plus vouloir franchir la mer, et instruisit Gerbier de ses nouvelles intentions, dans la lettre suivante, qu'il rédigea en italien :

« Très illustre et très honoré Seigneur,

« Votre Seigneurie me fera plaisir en ajournant de parler à la reine mère du roi de France, aussi bien qu'à Son Altesse, concernant mon voyage en Angleterre, jusqu'à ce que j'aie causé avec elle en personne. Je baise la main de Votre Seigneurie et je reste, etc...

« ANTO. VAN DYCK. »

En même temps il écrivit à Geldorp que le tableau envoyé à Londres par Balthazar Gerbier, comme une œuvre de sa main, n'était pas de lui. Geldorp montra la lettre à lord Weston, qu'elle dut vivement contrarier, la fit voir au Prince, accompagnée de quelques autres, et Charles Ier ne dut pas en être plus satisfait que le ministre. Jugez de l'émoi. Le trésorier avait cru faire au souverain un beau présent de nouvelle année ; le maître avait cru recevoir une œuvre excellente et originale ; et voilà que le peintre en personne déclare qu'ils ont été mystifiés tous les deux ! Ce fut un grand scandale. Balthazar écrivit à lord Weston pour se disculper : il avait acheté le tableau comme une production authentique, et ne voulait point qu'on le jugeât capable d'avoir dupé un ministre et un roi. Il affirme que c'est un trait malicieux de Van Dyck et mentionne l'opinion de Rubens, qui garantit la prove-

nance de la toile. Ne comprenant pas le fond de cette espièglerie, Pierre-Paul s'étonnait que l'auteur reniât son propre enfant.

L'archiduchesse fut scandalisée d'apprendre que son peintre officiel eût si vite changé d'intention, et lui en fit témoigner son déplaisir.

Cependant le pauvre Gerbier était dans les transes. Pour corroborer ses affirmations personnelles, il pria le notaire Van Maurice de libeller un acte en due forme, où nous apprenons que le tableau lui avait été vendu par Salomon Noveliers, garde et conservateur des tableaux de l'infante Isabelle, fils du peintre de la cour David Noveliers. Ledit Salomon certifia au notaire que le morceau était bien d'Antoine, qu'il l'avait emballé lui-même dans une petite caisse et délivré de ses propres mains, pendant le mois de décembre, au nommé Killit, courrier d'Angleterre, le jour qu'il était parti pour Londres. Il déclara en outre ne pas savoir si Antoine van Dyck avait traité le même sujet sur d'autres toiles de même grandeur, sauf une seule expédiée en Hollande, que Rubens avait vue : or, il atteste que la peinture envoyée à Londres est bien supérieure. Et, à son avis, Antoine ne pourrait faire mieux. Il a donc été fort étonné d'apprendre qu'il désavouait son propre travail, ajoutant que, si on voulait mettre l'artiste à l'épreuve, il lui serait impossible de faire mieux. Le tabellion Van Maurice signa devant deux témoins ce certificat rédigé à Bruxelles et le remit au sieur Gerbier pour sa justification.

Tant d'efforts amenèrent un résultat favorable. Dans une lettre adressée au roi d'Angleterre, le 13 mars, l'ambassadeur lui annonça que Van Dyck allait enfin partir, qu'il n'avait jamais eu l'intention de rester, mais avait voulu se venger par une feinte de ses allures mystérieuses. C'était une subtilité d'amour-propre bien singulière.

L'escarmouche terminée, Van Dyck, pour rattraper le temps

Digitized by Google

perdu, se mit résolument à l'œuvre et fit d'abord le portrait de l'archiduchesse Isabelle, qu'il voulait offrir au prince, avec celui de Marie de Médicis. Préoccupée du terrible procès de Marillac, jugé alors par une commission extraordinaire, l'ambitieuse Italienne refusa sans doute de poser devant l'artiste dans un si grave moment : ce fut Gaston qui prit sa place. Dès que le maître eut achevé les deux tableaux, il se mit en route. Il atteignit Londres au plus tard le 1er avril, car ce jour-là même Edouard Norgate, protégé du comte d'Arundel, le recevait dans sa maison et l'hébergeait avec ses domestiques aux frais du roi d'Angleterre, qui lui avait alloué pour cette dépense quinze shillings par jour.

Edouard Norgate n'était en aucune manière étranger à l'art de peindre. Fils de Robert Norgate, directeur du collège Bennet, à Cambridge, il vint au monde dans cette dernière ville. Très jeune encore, il montra un talent exceptionnel pour les œuvres délicates du pinceau et pour la miniature. S'étant lié avec tous les artistes d'élite que protégeait Charles Ier, il obtint le patronage du comte d'Arundel, qui l'envoya en Italie pour lui acheter des tableaux et des statues, puis le chargea d'apprendre à ses fils l'art d'enluminer les manuscrits. Comme Balthazar Gerbier l'appelle *frère Norgate*, on suppose qu'un mariage avait établi entre eux des liens de parenté. Il fut en relation directe avec Jordaens, pour les peintures qu'il devait exécuter, en 1639, dans la chambre à coucher du Roi, et avec Rubens lui-même pour d'autres ouvrages. Il existe de lui un livre dédié au fils du comte d'Arundel, Henri Frédéric Howard, daté du 8 juillet 1654, et ayant pour titre : *La Miniature ou l'Art d'enluminer*. Van Dyck se trouva donc aussi bien chez lui que chez Geldorp, tombé en discrédit, selon toute vraisemblance, à cause de l'indiscrétion qui avait provoqué la malice peu ingénieuse du grand peintre.

Le Roi s'occupa presque aussitôt de lui procurer un logement

Digitized by Google

définitif. Son envie de lui assigner une résidence honorable « est prouvée, dit Carpenter, par une pièce que l'on garde aux archives de l'État et qui fut écrite sous sa dictée par sir Francis Windebanke ; elle est intitulée : « Choses à faire ». On y trouve cette note : « Parler à Inigo Jones d'une maison pour Van Dyck. » Charles se proposait donc soit de faire construire, soit d'acheter une maison, où il aurait offert l'hospitalité à l'illustre voyageur. Mais ni l'un ni l'autre de ces deux projets ne fut réalisé. Le prince se contenta de lui assigner des appartements à Blackfriars, c'est-à-dire au couvent des *Frères-Noirs*, ancien monastère situé sur les bords de la Tamise, qui formait comme une grande hôtellerie spécialement destinée aux artistes. C'était du reste un agréable séjour; les hauts plafonds, les salles voûtées, les spacieux corridors, les toits aigus des tourelles, les vastes jardins où murmurait une antique végétation, lui donnaient une physionomie originale et poétique. Antoine y dressa pour longtemps son chevalet. A cette résidence urbaine, le prince ajouta une demeure champêtre, au village d'Eltham, dans le comté de Kent. C'était, comme le monastère de Blackfriars, une espèce de caravansérail, où le prince pouvait loger plusieurs personnes, Il était appelé la *Maison du Roi* ou le *Château d'Eltham*. On avait employé simultanément pour le construire la pierre, la brique et le bois. Il s'y trouvait une jolie chapelle; une grande salle, trente-six chambres ou salles d'office se développaient au rez-de-chaussée, sur deux grandes caves; le premier étage ne comprenait pas moins de trente-huit chambres d'habitation (1).

Le peintre flamand venait d'entrer dans la plus belle partie de

(1) Ce château fut vendu par ordre du Parlement, le 17 juillet 1648. Dans une maison du village, le peintre et chroniqueur Vertue avait remarqué plusieurs esquisses en deux couleurs, figurant des sujets empruntés à Ovide, que l'on croyait peintes par Van Dyck., WALPOLE, t. II, p. 116.

Digitized by Google

sa carrière, dans ce qu'on pourrait appeler ses années d'or. La situation politique du pays était favorable aux travaux de la palette. Le 10 mars 1629, après une session, le roi Charles avait dissous pour la troisième fois le Parlement, qui ne devait se réunir de nouveau que onze ans plus tard, le 13 avril 1640. Il exerça dans l'intervalle une autorité sans contrôle, essayant de gouverner par lui-même, avec ses ministres Thomas Wentworth, comte de Strafford, et Laud, évêque de Londres, avec les conseils de la Reine, qu'il idolâtrait. Toute résistance, toute objection même lui étant odieuses, il s'efforça de vaincre par un pouvoir discrétionnaire les obstacles nombreux et de toute espèce que lui suscitaient le mouvement des esprits, la soif d'un nouvel ordre de choses. Dès son enfance, on lui avait appris à traiter la prérogative royale comme un droit divin, auquel non seulement il ne pouvait renoncer, mais que son devoir lui prescrivait de maintenir intact. Son père, qui avait si fort amoindri l'influence de la couronne, en avait toujours hardiment défendu les privilèges, la plume à la main, et avait convaincu son fils qu'il était tenu de les défendre par l'épée (1). « Si nous considérons Charles comme le premier personnage de la cour et dans ses rapports avec sa famille, dit le grand historien David Hume, on ne peut guère imaginer un caractère à la fois plus respectable et plus aimable. Mari affectueux, père indulgent, maître facile, ami fidèle, sa conduite dans la vie privée lui donnait droit à de sincères éloges. Possédant à un degré peu ordinaire les qualités extérieures d'un monarque, les qualités morales et intellectuelles que ce rôle exige ne lui manquaient pas non plus. Ses manières et son langage, quoique cérémonieux et fiers, convenaient en somme à sa haute position, donnaient de la grâce à la réserve et à la gravité qui lui étaient naturelles. Sa

(1) Goldsmith, *History of England*, ch. xxx.

Digitized by Google

modération et son esprit de justice *semblaient* devoir le mettre en garde contre les résolutions dangereuses et précipitées ; le bon sens qu'il montrait dans la conversation *paraissait* devoir garantir le succès de toutes ses entreprises. Il possédait encore d'autres mérites, qui eussent fait beaucoup d'honneur à un simple citoyen et qui, dans un roi, eussent pu être d'une grande utilité à la nation. Doué d'un goût exquis pour les beaux-arts, il aimait surtout passionnément la peinture. Plus instruit que ne le sont ordinairement les princes, il écrivait fort bien et jugeait à merveille les productions littéraires. A une autre époque et chez un autre peuple, il aurait eu un règne prospère et une heureuse destinée. Mais la haute opinion qu'il avait de ses droits en faisait l'adversaire inflexible des aspirations vers la liberté, qui commençaient à prévaloir parmi ses sujets. Sa politique n'était point soutenue par l'énergie et la prévoyance nécessaires pour contenir l'esprit nouveau, pour maintenir ses prétentions personnelles à la hauteur excessive où il les avait portées. L'enthousiasme général d'ailleurs était de nature à déjouer toute prudence humaine, à troubler l'action de toutes les causes qui régissent d'habitude la vie sociale. Mais les infortunes qu'il devait produire étaient encore éloignées. Charles, en attendant, jouissait d'une autorité sans limites, suivait ses goûts sans contrainte, s'abandonnait avec ses amis et ses courtisans à ces joies modérées qui lui suffisaient (1). »

Pour compléter cette description de caractère, nous ajouterons que Charles I[er] ne possédait dans aucune mesure les qualités fortes qui constituent l'esprit politique. Ce qu'il ambitionnait avant tout, c'étaient les plaisirs de la vie privée. Il désirait jouir de sa haute position, comme un particulier jouit de sa fortune. Les contretemps le chagrinaient, les résistances l'indignaient, les luttes

(1) *History of England*, ch. LIII.

Digitized by Google

troublaient sa manière d'être, choquaient le fond de sa nature et le déconcertaient. Les obstacles qui se dressaient sur sa route, il cherchait à s'en délivrer le plus tôt possible, ou par un acte d'autorité suprême, par un triomphe soudain, ou par des concessions maladroites et inopportunes. On le voyait donc passer tour à tour d'une détermination violente à une faiblesse dangereuse, d'un emportement hautain à une condescendance irréfléchie. Quand il se trouva aux prises avec des caractères fermes et des esprits conséquents, avec des ambitieux retors et hypocrites, la fortune détourna de lui son visage, et le bourreau aiguisa la hache qui devait le décapiter.

Lorsque Van Dyck fut présenté au monarque par le chevalier Digby, l'artiste anversois lui offrit les deux morceaux où il venait de peindre l'archiduchesse Isabelle et Gaston d'Orléans. Quoique les portraits ne lui eussent pas été commandés par le prince, le Roi fit payer chacun des morceaux à l'artiste 25 livres sterling ou 625 francs. Trois toiles, représentant Frédéric-Henri, stathouder de Hollande, sa femme et son fils, les accompagnaient probablement, car elles figurent sur le même compte, chacune pour 20 guinées, ou 500 francs. Dès que Charles eut examiné les délicates images, il demanda au coloriste sa propre effigie et celle de la Reine.

Van Dyck exécuta d'abord un portrait du souverain en pied, puis un buste de la princesse. Il fit ensuite le grand tableau de famille qui est revenu au château de Windsor, après avoir été vendu aux enchères en 1649. On y voit Charles Ier portant un costume magnifique, assis près d'une table couverte d'un tapis amarante pâle, où sont posés son sceptre et sa couronne. Il a près de lui Charles II, debout, en béguin, tout jeune encore, appuyant ses deux mains sur un des genoux paternels. La Reine, assise également, tient dans ses bras le petit duc d'York, enfant à la ma-

Digitized by Google

melle, dont une robe diaphane enveloppe le maillot. Les deux époux sont costumés avec un goût parfait. La princesse, dans sa belle robe couleur de soleil, est posée avec un art accompli. Les malheurs qui devaient assombrir son front, tremper ses yeux de larmes, n'ont pas commencé ; elle est calme et souriante. Charles, dans une attitude parfaite aussi, est admirable de dignité : sa main gauche s'appuie sur un bras du fauteuil, sa main droite sur la table qui porte les insignes de la royauté. Le groupe occupe une terrasse, d'où on aperçoit la tour de Londres. La toile est si haute que les personnages n'en occupent pas la moitié. Des colonnes et une immense draperie, objets insignifiants, inertes, envahissent toute la partie supérieure, contrairement aux principes de Rubens. Quelque motif spécial a dû exiger cette combinaison, la place, par exemple, que devait orner le tableau (1).

C'est un chef-d'œuvre, mais indépendamment de son mérite comme exécution, il a un intérêt spécial comme sujet d'étude, à cause du système de facture qui s'y trouve pratiqué. Le ton général du tableau est extrêmement sombre et pourrait faire croire qu'on a devant les yeux une toile italienne. L'auteur semble y avoir introduit à regret la lumière et en a banni avec intention les couleurs brillantes. Le ciel même a une teinte fuligineuse, sans le moindre pan d'azur : des nuages bruns et roux y flottent dans une atmosphère de bistre. La robe jaune d'Henriette et la parure blanche du petit duc d'York égaient seules de quelques nuances claires l'aspect grave et sombre du tableau. On dirait la scène éclairée par les derniers rayons du jour, par un de ces beaux crépuscules qui suivent les brillants et limpides couchers de soleil. Un ton d'or bruni enveloppe toutes les formes et rap-

(1) Le premier tableau commandé à Van Dyck par le Roi lui fut payé 25 livres sterling; le second, 20 livres; tous deux ont été gravés par Pierre de Jode. L'artiste, pour le troisième, que nous venons de décrire, toucha 100 livres.

Digitized by Google

proche toutes les couleurs. On ne peut méconnaître l'intention bien arrêtée du peintre anversois de faire prédominer dans son travail la recherche de l'harmonie, en la combinant avec la profondeur et l'intensité des nuances. Les effets du clair-obscur se trouvent eux-mêmes subordonnés à ce but essentiel.

L'accord général pouvait s'obtenir d'une autre manière, aussi bien que la force du coloris. Sans sacrifier les nuances brillantes, qui ont pour elles l'éclat et la gaieté, un savant calcul des tons, un habile assortiment des couleurs, la moelleuse finesse des transitions, les jeux variés de l'ombre et de la lumière permettent d'atteindre ces deux résultats. Les frères Van Eyck, Rubens, Teniers, Paul Véronèse, bien d'autres encore savaient ainsi ajuster et fondre les notes qu'ils prenaient sur leur palette, tout en leur donnant un éclat somptueux et une vigueur extrême. Van Dyck simplifiait la question : il cherchait l'harmonie dans l'uniformité, en supprimant les contrastes, dans un ton d'or sombre qui domine partout, qui lie et associe tous les points de la surface. Avait-il raison ? Je ne le crois pas. Ce système poussé trop loin finit par détruire la vérité, par changer les tableaux en camaïeux ; et on sent avec regret qu'on se trouve en présence d'une méthode conventionnelle, d'un procédé arbitraire. La nature est plus variée, plus abondante et plus souple : elle met en usage tous les moyens pour produire ses merveilleux effets. La diversité des couleurs notamment sert à donner du relief aux objets et de la profondeur à la perspective. Sur plusieurs toiles de Van Dyck la monotonie de la couleur empêche les plans de se bien accuser. Plusieurs tableaux, que nous étudierons successivement, nous montreront les défauts, les conséquences vicieuses de son parti pris trop exclusif. Pour le moment, bornons-nous à constater qu'il adopta ce système aussitôt après son arrivée en Angleterre. Dans l'étude que nous avons faite des tableaux peints

Digitized by Google

par lui pendant sa seconde résidence à Anvers, nous n'en avons vu aucune trace. Pourquoi ? Parce que, selon toute vraisemblance, Charles I[er] aimait cette façon de peindre, comme il avait une prédilection marquée, non seulement pour le style et la couleur des Italiens, mais pour le genre de motifs qu'ils traitaient d'habitude, pour les données mythologiques, par exemple. Le nouveau venu, ayant le désir bien naturel de lui plaire, tâcha dès les premiers jours de flatter son goût.

Cette méthode ne produisit ses effets que graduellement et même d'une manière intermittente. Dans les occasions solennelles, Van Dyck faisait un effort, et la haute inspiration qui guidait alors sa main ne laissait paraître que les avantages de son système. Plusieurs tableaux de Windsor le prouvent, notamment, pour suivre l'ordre chronologique, l'admirable toile où sont peints les deux fils du duc de Buckingham, assassiné en 1628. Comme l'aîné ne paraît pas avoir plus de sept ans, l'œuvre dut être exécutée peu de temps après l'arrivée de l'auteur en Angleterre. C'est une page tout à fait supérieure, un morceau d'élite parmi les travaux exceptionnels du maître flamand. Pour en accroître l'intérêt, Van Dyck y a mêlé une intention dramatique, rendue avec un grand bonheur. L'aîné des deux frères, Georges Villiers, portant un magnifique costume nacarat pâle, regarde devant lui d'un air triste et abattu, comme si on venait de lui annoncer la mort de son père. Il est pâle, sombre, livré aux réflexions douloureuses que provoque en lui la sinistre nouvelle : ses cheveux tombent éplorés sur son front. Le bras droit enveloppé dans son manteau, la main appuyée sur sa hanche, posé dans une fière attitude, il semble braver les ennemis du chef de sa maison. Ces sentiments donnent à son portrait une vivacité rare. Et le peintre a su garder une juste mesure : la naïveté, le calme de l'enfance ont disparu, mais l'émotion qui les remplace n'a rien d'outré, ne

Digitized by Google

choque pas dans un si jeune orphelin. Au second plan, drapé aussi d'une manière assez vive dans son manteau, comme un vengeur précoce, Francis regarde son frère avec inquiétude, semble vouloir deviner ses projets ou attendre quelques détails sur le douloureux événement : il est grave comme son frère et plein de pensées ; le chagrin a jeté sa pâleur sur ses jolis traits. Il porte un costume d'un jaune sombre, aux nuances fortes et délicates. Un mur, une draperie brune, sur laquelle se détache en partie Georges Villiers, un ciel nocturne, car le ciel ne pourrait avoir ces teintes mortes pendant le jour, composent le fond. Le clair-obscur est vivement accusé par des ombres intenses, qui font ressortir les parties lumineuses. La couleur a donc une grande énergie, bien qu'il fût impossible de la rendre plus suave et plus harmonieuse.

Ces deux jolis enfants, auxquels on s'intéresse à cause de leur douleur et de leur beauté, eurent un sort bien différent. La nature avait donné à Georges des facultés éminentes ; mais il lui manquait un don plus précieux, le jugement, l'esprit de conduite. Tout en se moquant des sots, il devenait leur dupe : après s'être ruiné pour le souverain, il conspira contre lui ; après avoir eu en héritage une grande fortune, il mourut dans la détresse, dans l'abandon et le mépris.

Son frère eut une courte existence, une mort tragique, mais ne laissa que d'honorables souvenirs. Il n'avait que dix-neuf ans, lorsqu'il fut blessé en combattant pour la cause royale, à Kingston sur la Tamise, pendant l'année 1648. Son cheval ayant été tué sous lui, le brave jeune homme se dégagea des étriers, puis s'adossa contre un arbre qui bordait la route. En vain lui criat-on de se rendre, il ne voulut point de quartier : se défendant avec l'intrépide courage d'un vieux soldat, il reçut neuf blessures au corps ou au visage, et finit par tomber mort. Le chêne contre

Digitized by Google

lequel il s'était appuyé lui servit longtemps de monument commémoratif : nous savons par Fairfax qu'on y avait gravé ses deux initiales : F. V.

Mort si jeune, disparu comme une vapeur légère, il occupe les visiteurs, depuis deux siècles et demi bientôt, de ses jolis traits, de sa mise élégante et de sa consternation filiale. Jamais le proverbe espagnol : *La vie est un songe*, ne se vérifia d'une manière plus tragique.

Le Roi et la Reine, charmés de leurs portraits, commandèrent à Van Dyck plusieurs tableaux d'histoire, où se manifesta le goût du prince pour les données mythologiques.

Le ballet des Muses et d'Apollon sur le Parnasse.

Apollon écorchant Marsyas.

Une Bacchanale.

Les Amours dansant autour de Vénus couchée avec Adonis.

Pour la Reine spécialement, il exécuta une variante de son fameux tableau, où des anges groupés sur les nues jouent de la musique, pendant que leurs compagnons dansent devant le petit Emmanuel, sa mère et saint Joseph (1).

Le premier morceau a disparu, comme beaucoup d'autres, et nous ne pouvons nous en faire une idée, parce qu'il n'en existe pas d'estampes. J'ai eu la bonne fortune de retrouver à Londres même, chez un marchand de vieux meubles et d'antiquités, le second tableau, perdu depuis l'année 1649, et d'en devenir acquéreur : il orne depuis deux ans mon cabinet.

L'œuvre est dans un état de conservation admirable, ce qui prouve qu'elle n'a pas dû changer souvent de propriétaire de-

(1) « Per lo Re Carlo, oltre i ritratti ed altri quadri, dipinse il ballo delle Muse, con Apolline in mezzo il Parnasso, e l'altro Apolline, che scortica Marsia, la Baccanali, un altro ballo di Amori che giuocano, mentre Venere dorme con Adone. — Per la Regina fece la Madonna col Bambino e san Giuseppe, rivolti ad un ballo di Angeli in terra, mentre altri di loro suonano in aria, con veduta di paese vaghissima. » BELLORI.

Digitized by Google

puis la mort de Charles Ier. Outre son mérite comme facture, elle a une importance morale, dénote et rend visible, pour ainsi dire, un trait du caractère de Van Dyck. Mais ce côté du travail échapperait au jugement, si on ne savait dans quelles conditions la toile a été historiée.

Comme nous avons déjà eu occasion de le dire, les deux peintres en renom à la cour et parmi la noblesse d'Angleterre, lorsque le grand portraitiste fut appelé par le Roi, étaient Daniel Mytens et Cornelis Jansen (1). L'honneur qu'on lui faisait en sollicitant sa venue était déjà une circonstance propre à les mortifier. Mais quand il eut débarqué sur les bords de la Tamise, été reçu par le prince comme un grand personnage, quand ses premiers travaux excitèrent une admiration unanime, leur dépit augmenta, devint amer. Daniel Mytens demanda au souverain la permission de quitter la Grande-Bretagne et de se retirer dans son pays. Charles essaya de calmer sa mauvaise humeur, lui parla d'une manière affectueuse, lui dit qu'il y aurait à la cour du travail pour lui aussi bien que pour Van Dyck. Le peintre hollandais consentit à rester, et son antagoniste involontaire, secondant les intentions du Roi avec sa générosité habituelle, essaya de se concilier ses bonnes grâces, fit même son portrait comme celui d'un ami, en déployant toutes les séductions de sa palette. La toile est perdue, mais l'auteur l'ayant fait graver par Paul Pontius et publier par Martin van den Enden, nous pouvons juger que c'était une œuvre excellente, où la belle figure de Daniel se trouvait reproduite sous l'aspect le plus favorable (2). L'expression même en est sympathique. Le brave enfant de l'Escaut semble avoir voulu le recommander au spectateur. Un si

(1) Voyez plus haut, p.244.

(2) L'estampe a été copiée dans le format in-8 par W. Raddon, pour l'ouvrage de Walpole.

Digitized by Google

noble effort, une si complète bienveillance ne fermèrent pas la blessure de l'artiste jaloux ; rien ne put adoucir en lui le sentiment de son infériorité, le chagrin que lui causaient les triomphes de son concurrent. Un jour il disparut, et on apprit plus tard qu'il était retourné à La Haye, sa ville natale ; un document trouvé par Verheyden prouve qu'il l'habitait en 1635.

Il y travaillait encore en 1656 : on ne sait pas à quelle époque la mort calma définitivement ses regrets (1).

Plus farouche, Jansen van Ceulen ne voulut même pas se prêter à une tentative d'accommodement. Logé comme Van Dyck au monastère de Blackfriars, aucun succès du grand effigiateur ne lui échappait. Le bruit des éloges, qui flattaient les oreilles de son vainqueur, le mit en fuite. Il se sauva dans le comté de Kent, où il fut très bien accueilli par la noblesse de la province, où on occupa sans relâche son pinceau : il demeurait au petit village de Bridge, près de Barhamdown, chez un marchand flamand, nommé Arnold Braems. Comme c'était un homme d'un vrai mérite cependant, il finit par rendre justice aux dons supérieurs du maître anversois, par admirer sa manière et même par l'imiter. Un rapprochement personnel en fut la conséquence. Jansen revint habiter Londres et se lia si bien avec Antoine qu'il finit par exécuter son portrait ; Gérard Hoet le jeune possédait cette toile en 1760, époque où elle fut vendue aux enchères (2).

La loyauté de Van Ceulen lui porta bonheur : sa facture devint plus libre, sa couleur plus moelleuse, son style plus noble, sa touche plus agréable : il mérite une place d'honneur parmi les lieutenants de Van Dyck. Ce serait un voyage d'exploration attrayant que de rechercher ses œuvres dans le comté de Kent, où elles abondent. Walpole, qui avait vu beau-

(1) Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, t. Ier, p. 218.
(2) N° 137 du catalogue, hauteur 32 pouces, largeur 23 et 1/2.

Digitized by Google

coup de ces toiles, en fait un éloge enthousiaste. Cornélis pratiquait aussi la miniature à l'huile et copiait souvent de cette manière ses propres ouvrages. Pendant le siècle dernier, on voyait dans la famille Verney les effigies de sir Robert Heath et de sa femme, exécutées des deux façons.

Van Dyck ayant fondé à Londres le *Club de Saint-Luc*, Jansen fut un des membres. Lorsque la guerre civile agita la société anglaise comme une mer battue par l'orage, sa femme Élisabeth Beck, qu'il avait épousée en 1622, lui conseilla de se mettre à l'abri. En conséquence, il demanda et obtint, le 10 octobre 1648, un passeport de la Chambre des communes, pour retourner dans les Pays-Bas. S'étant retiré d'abord à Middelbourg en Zélande, il finit par aller habiter Amsterdam, sa ville natale, où il continua d'exercer sa profession et mourut en 1665 (1).

Quoique Van Dyck ne fût point un homme irritable, le dépit, la mauvaise humeur que témoignaient ses deux collègues et probablement d'autres artistes encore, ne laissaient pas de lui causer un certain déplaisir. Tous ses efforts pour calmer les envieux n'avaient point abouti. Un jour sans doute qu'il en parlait avec le Roi, la légende grecque d'Apollon et de Marsyas leur revint en mémoire : elle a pour sujet l'ambition des incapables, la sotte vanité qui leur cache les bornes de leur esprit. Les anciens racontaient que Minerve, après avoir inventé la flûte, observa qu'elle contractait désagréablement son visage, lorsqu'elle l'appliquait à ses lèvres, et la jeta de dépit, avec un sentiment de coquetterie féminine : le satyre Marsyas, l'ayant ramassée, en tira

(1) Nous avons déjà dit qu'il était né en 1590: Sandrart, Walpole et Immerzeel donnent les mêmes chiffres. Comment donc se fait-il que le catalogue du Louvre, jusque dans le tirage de 1879, déclare que l'époque de sa naissance et l'époque de sa mort sont également ignorées ?

Digitized by Google

quelques sons plus ou moins mélodieux et aussitôt, enivré d'orgueil, déclara qu'Apollon avec sa lyre n'était plus rien à côté de lui. Dans son aveuglement, il osa même défier le dieu de la musique. On choisit pour juge un critique imbécile, le roi Midas, qui se prononça en faveur de l'homme aux pieds de bouc. Le châtiment ne se fit pas attendre : les oreilles du prince s'allongèrent comme celles des ânes, et l'inspirateur des muses daigna écorcher de ses mains immortelles le concurrent difforme, qui n'avait pas même inventé l'instrument dont il était si fier. Marsyas est donc le type parfait de l'envieux. Malheureusement ce n'est pas le génie, d'habitude, qui écorche les jaloux; ce sont les jaloux qui écorchent le génie et masquent leur impuissance derrière leur méchanceté.

Charles conseilla donc au peintre de traiter ce motif et lui commanda même le tableau. Que devint la toile, quand elle fut vendue aux enchères, en 1649, avec la collection du prince? On l'a ignoré jusqu'ici, et maintenant encore je ne puis le dire. Mais le temps l'a traitée avec une indulgence respectueuse et, pour la sauver de tout dommage, a poussé la courtoisie jusqu'à la faire parvenir dans mon cabinet de travail (1).

Marsyas a les bras relevés au-dessus de la tête et liés au tronc d'un arbre. Apollon, debout devant lui, la tête couronnée de laurier, entame légèrement avec un scalpel l'avant-bras gauche du satyre, qui laisse échapper quelques gouttes de sang. Les deux personnages, coloriés de la manière la plus vigoureuse, se détachent sur un fond de sombres feuillages. A gauche, dans le bas, une échappée de vue laisse découvrir la campagne, où règne un véritable crépuscule, nuancé de quelques teintes rougeâtres. C'est le genre particulier de fonds et d'arrière-plans que l'on remar-

(1) Hauteur, 112 cent.; largeur, 92 c.

Digitized by Google

que sur tous les tableaux de Windsor, que le maître avait adopté pendant son séjour en Angleterre et que l'on peut classer parmi les signes distinctifs de son dernier style.

Pour plaire à Charles I[er] sans doute, qui aimait beaucoup la palette méridionale, Van Dyck a peint les deux personnages dans les tons chauds de l'école vénitienne. Ils ont un relief extraordinaire. Leurs longues proportions suffiraient pour attester leur origine : on ne les voit que jusqu'à mi-cuisse, mais l'un et l'autre n'en paraissent pas moins d'une taille bien au-dessus de la moyenne. L'expression du dieu et celle de la victime sont en harmonie avec le caractère du maître flamand. Apollon est calme et sévère ; il inflige un châtiment qui lui paraît juste, mais accomplit cet acte de rigueur sans la moindre colère. Pour le joueur de flûte, c'est un pauvre diable très laid, qui n'a pas la moindre malice : il paraît même bonnasse et endure son supplice avec tant de résignation qu'il éveille la pitié. Il est d'un bon naturel, après tout; il n'a jamais fait de mal à personne. Bien que ses traits soient crispés par la douleur, il n'éprouve ni ressentiment ni indignation : il souffre, il se contracte, il n'en veut pas à ce méchant dieu qui va lui enlever sa peau, dont il a si grand besoin. On peut en conclure que l'artiste ne détestait même pas les jaloux, qui lui lançaient des regards de haine et méditaient quelque manœuvre sournoise.

Le *Marsyas* de Van Dyck ne représente donc pas fidèlement l'envieux ; le peintre-poète, dans sa grandeur d'âme, ne comprit jamais la plus ignoble des passions humaines, une passion qui hait le bien et adore le mal. Sous les traits de Marsyas, il aurait pu personnifier la ruse, la bassesse, la présomption, la cruauté, la mauvaise foi, l'orgueil opiniâtre, tous les vices des hommes inférieurs que désole le mérite. Il était trop indulgent pour analyser ainsi l'âme du jaloux, et il a peint la laideur physique, une

Digitized by Google

laideur innocente, au lieu de peindre la laideur morale, les ignobles penchants des vaniteux boursouflés.

Quand l'artiste au cœur généreux avait vu persécuter, martyriser, mettre à mort, pour un crime chimérique, des hommes, des femmes, de petits garçons, de petites filles, pauvres innocents qui ne comprenaient même pas les folles questions de leurs juges, quand il avait vu des familles entières plongées dans une douleur effroyable, il avait été saisi d'une violente indignation, il avait accusé hardiment le ciel, lui demandant compte de son aveugle tolérance pour le mal, de son odieuse complicité avec les oppresseurs, avec des monomanes stupides et sanguinaires. Les malheurs d'autrui l'exaspéraient. Maintenant qu'il s'agissait de lui-même, que son talent, que son amour-propre étaient seuls en cause, il supportait les tracasseries, les hostilités, les mauvais propos avec une insouciance magnanime, plus noble même que la patience et la résignation, car il n'avait pas besoin de faire un effort pour se préserver du ressentiment et de la colère, pour garder le calme de son esprit et la sérénité de son imagination. Il souffrait si peu qu'il ne parvenait même pas à tracer de l'envie une image fidèle.

Digitized by Google

CHAPITRE XX

SÉJOUR DE VAN DYCK EN ANGLETERRE DE 1632 A 1634. — TRAVAUX POUR LA FAMILLE ROYALE.

La noblesse élégante de Van Dyck, les termes choisis dont il se servait et ses mœurs distinguées ne pouvaient manquer de plaire au fils de Jacques Ier. Charles lui montra dès son arrivée une faveur exceptionnelle, car il n'avait pas moins de sympathie pour l'homme que pour l'artiste. Souvent il quittait dans sa barque le palais de Whitehall (1), remontait le fleuve jusqu'au monastère de Blackfriars et allait oublier, en causant avec le maître anversois, les graves questions de la politique. Son esprit se calmait devant les scènes tranquilles imitées par le pinceau. Il examinait d'un œil attentif le travail du glorieux banni. Là du moins les passions des hommes n'étaient plus menaçantes : elles

(1) Il s'agit ici du vieux palais de Whitehall, détruit presque en totalité par un incendie, le 4 janvier 1698. Hamilton en parle ainsi dans les *Mémoires du chevalier de Grammont* : « La Tamise lave les bords du vaste et peu magnifique palais des rois de la Grande-Bretagne. C'était des degrés de ce palais que la cour descendait pour s'embarquer sur le fleuve, à la fin de ces jours d'été dont la chaleur et la poussière ne permettent pas la promenade du Park. Un nombre infini de bateaux découverts, qui portaient tous les charmes de la cour et de la ville, faisait cortège aux berges, où était la famille royale. Les collations, la musique et les feux d'artifice en étaient. »

Digitized by Google



CHARLES Ier.

Digitized by Google

Digitized by Google

ne servaient qu'à inspirer le génie et prenaient un caractère de grandeur poétique, ou de sublime désintéressement. La douce lumière de l'atelier semblait encore les purifier et les ennoblir.

Pendant que le Roi entretenait le peintre exilé de sa voix grave et lente, avec des éclairs de tristesse dans les yeux et un faible sourire sur la bouche, il lui donnait des conseils pour sa fortune. Il fixa au prix de cent livres sterling, ou deux mille cinq cents francs, les portraits en pied qu'il ferait de sa personne, de cinquante livres les portraits à mi-corps. Il rétribua ainsi les images de son père et de sa mère, Jacques Ier et Anne de Danemark, et celle de Henri Stuart son frère, que l'artiste peignit d'après d'anciens tableaux (1). Par un acte du 17 octobre 1633, il lui assigna un revenu annuel de 200 livres sterling ou 5000 francs.

Au bout de trois mois, le 5 juillet 1632, Charles nomma le peintre flamand chevalier. Il lui fit en outre présent d'une chaîne d'or, à laquelle était suspendu son portrait environné de diamants. Ce don royal paraît lui avoir causé la joie la plus vive, car il a exprimé son allégresse sur une toile que possédait le fameux prince Eugène, qui l'avait acquise pendant son voyage à Londres. Elle représente l'artiste lui-même. « Dans ce tableau, dit Mariette, Van Dyck non seulement montre du doigt la fleur de tournesol, mais il porte en même temps la main à une chaîne d'or qui pend à son cou, comme pour donner à entendre que, de même que le tournesol est toujours dirigé vers le soleil, de même il a résolu de consacrer ses talents et sa personne au prince qui

(1) Celui de Jacques Ier, qui se trouve à Windsor, fut exécuté d'après une image plus ancienne, due au peintre Hilliard. Une belle gravure de ce portrait à la manière noire, que J. Smith publia en 1721, porte cette inscription : *A. Van Dyck Eques pinx. ab originali minuta fact. per Fra. Hilyard A° Di* 1617. Comme l'histoire de l'art semble vouée au démon de l'erreur, nous devons rappeler que l'auteur du tableau s'appelait *Nicolas Hilliard* et non point *François Hilyard*. Les deux autres toiles avaient été peintes d'après des effigies de Van Somer.

lui a fait l'honneur de le créer chevalier et de le décorer d'une chaîne d'or. Il y a grande apparence que ce tableau a été peint peu de temps après que Van Dyck eut été fait chevalier. Son cœur nageait dans la joie, et l'ouvrage s'en ressent. » Mariette parlait ainsi après avoir examiné le tableau à Vienne, et il le déclare d'une beauté merveilleuse. L'estampe de Hollar, burinée trois ans après la mort de l'auteur, en donne une idée approximative.

A partir du moment où Van Dyck fut installé en Angleterre, le Roi fit un usage presque continuel de son pinceau, mais l'employa surtout à exécuter son image et à reproduire sa famille. On connaît actuellement dix-neuf portraits du prince, dix-sept de la Reine. Une des plus célèbres effigies du souverain est le grand portrait à cheval, qui orne maintenant la collection de Windsor. Le Roi est vu presque de face, dans une attitude majestueuse et mélancolique, monté sur un cheval gris, ardent, vigoureux, dont le raccourci est très bien exécuté. Sa belle chevelure tombe gracieusement sur ses épaules, inonde l'ample collerette blanche qui masque le haut de la cuirasse. La main droite tient les rênes, la main gauche s'appuie sur un bâton de commandement. Les traits du prince ont une régularité admirable. Mais il y a dans ses yeux, dans sa physionomie, dans toute sa personne, une expression de tristesse, calme, intime, permanente, organique, pour ainsi dire, et incurable. Bien avant René, bien avant ce type de la mélancolie et des douleurs vagues, il semble avoir été poursuivi, tourmenté par une affliction mystérieuse.

L'avenir devant lui projette au loin son ombre,

a dit un poète. On aurait pu croire que cette ombre, l'ombre du tragique dénoûment qui devait terminer son règne, l'envelop-

Digitized by Google

pait, le suivait partout. La persistance de l'effet a même quelque chose de surnaturel. Ainsi, dans le tableau de Windsor, on voit à gauche du prince le marquis de Hamilton, son écuyer, qui porte le casque de son maître ; étant à pied, il lève la tête pour le regarder. Eh bien, il y a dans son regard un sentiment de tristesse, de pitié, d'attention douloureuse, comme si, éclairé par des pressentiments lugubres, il savait d'avance qu'il considère une victime. La coïncidence est tout à fait bizarre, on en conviendra. Comme les anciens poètes, Van Dyck possédait-il le don de seconde vue?

L'exécution est un magnifique travail, dans les tons moelleux que le peintre avait adoptés comme manière définitive. Le ciel même y concourt : le prince aurait pu être enlevé sur un fond clair ; il se détache faiblement, doucement, sur un ciel sombre (1).

L'esquisse d'un autre portrait de Charles Ier, à cheval, qui orne le grand salon de la Reine, dans le palais Buckingham, a le même caractère. La monture est vue de profil, le Roi de trois quarts. Ici encore un écuyer porte le casque du prince, mais Van Dyck l'a placé à la croupe du cheval. Tout est sombre dans ce tableau, la couleur, l'expression, la lumière. Le Roi, triste et grave, semble tourmenté, comme d'habitude, par de funestes visions. De grands arbres obscurs étendent sur sa tête leurs épais rameaux. Pas un rayon dans le paysage, pas une lueur d'espérance dans le ciel (1).

(1) Dans la collection de Hampton-Court on voit une très belle copie de ce tableau par le peintre anglais qu'on nomme Stone le Vieux, réputé pour son habile manière de reproduire les toiles de Van Dyck (nº 85). La couleur forte et douce, l'aspect moelleux de l'original sont parfaitement rendus. Baron a gravé le modèle. Il existe une autre gravure de Pierre Lombard le vieux, où l'écuyer est plus jeune : une escarmouche anime le fond, et un château s'élève sur la droite du Roi. Une image équestre de Charles Ier, peinte aussi par Van Dyck, dans laquelle le prince porte une armure complète et monte un svelte cheval, passe pour la meilleure.

(2) Cette toile de faibles dimensions doit être l'esquisse d'une grande page.

Digitized by Google

Mais voici une image plus mélancolique et plus singulière encore. Il semble que le monarque se soit perdu à la chasse et que, fatigué d'une longue course, ignorant où il se trouve, il soit descendu de cheval. Derrière lui, deux pages tiennent la noble bête. Les derniers arbres de la forêt projettent leur ombre sur ce groupe. On aperçoit au loin les flots d'une mer tranquille, où un navire fuit à pleines voiles. Les traits du malheureux souverain ont une expression remarquable de mauvaise humeur; dans son dépit, son œil reste froid, morne, sans l'éclair de la haine et des fortes résolutions : il souffre, il souffrira encore..., il ne se vengera pas! Mais il regarde le spectateur dans une attitude exquise, la main droite sur le pommeau d'une grande canne, la main gauche sur la hanche. Son cheval, la tête basse, gratte du pied la terre avec impatience. On dirait que le peintre a prévu la fuite du monarque et les heures d'angoisse qu'il devait passer au bord du détroit, cherchant des yeux un vaisseau libérateur qui pût le conduire en France! Hélas! les vents l'emportent, cet espoir suprême! Les voiles s'amoindrissent et vont bientôt disparaître dans la brume de l'horizon (1).

En dépit de son sujet, ce tableau a l'importance d'un morceau d'histoire : par ses dimensions, par son noble caractère, par son grand style et par les idées qu'il évoque, il peut soutenir la comparaison avec les scènes les mieux composées, avec les plus

(1) Comme le personnage qu'il représente, ce tableau a eu la plus singulière destinée. « Sous prétexte que le page qui accompagna Charles Ier dans sa fuite se nommait *Barry* ou *Barrymore*, on fit acheter à Londres, à la comtesse Du Barry, le beau portrait que nous avons à présent dans le Museum. Elle fit placer le tableau dans son salon, et, quand elle voyait le Roi incertain sur la mesure qu'il avait à prendre pour casser son parlement et former celui qu'on appela le parlement Maupeou, elle lui disait de regarder le portrait d'un roi qui avait fléchi devant son parlement. » (*Mémoires de madame Campan*, t. Ier, p. 33). On croyait alors, comme on voit, que le tableau représente la fuite de Charles Ier : mais lorsque le malheureux prince tâcha de se soustraire au coup qui le menaçait, Van Dyck était mort depuis sept ans. La Du Barry paya le portrait 24,000 livres. Le peintre n'avait reçu que 2,500 francs.

Digitized by Google

graves épisodes que racontent les annales des nations. Le mémoire qui le mentionne fut présenté au roi par Van Dyck à la fin de l'année 1638. Le peintre en demandait deux cents livres sterling et n'en obtint que cent, Charles étant alors forcé de faire des économies. Sa date le classe parmi les tableaux où l'artiste a pratiqué sa dernière méthode.

Le Roi porte un charmant costume : un chapeau noir à larges bords, une veste longue ou jaquette de satin blanc, une culotte d'un rouge amorti, des jarretières de satin blanc, des bottes molles en peau de chamois. Une grande épée, suspendue à un baudrier, s'allonge sur sa cuisse. Le tableau a toutes les élégances et toutes les qualités, mais aussi tous les défauts de la dernière manière pratiquée par Van Dyck. Il lui manque d'abord la clarté. Les objets n'y sont pas en perspective, ne se détachent pas suffisamment l'un de l'autre. On distingue avec peine le cheval du fragment d'arbre et des hautes herbes qui occupent le premier plan : il ne se sépare guère mieux des troncs et des feuillages roux déployés derrière lui. La main de l'écuyer, placée sur la crinière, aide heureusement la vue. Ce premier serviteur et le page sont aussi trop fondus avec les derniers plans. Le ciel vague, d'un azur problématique, où flottent des nuées sans couleur précise, la légère teinte carminée qui rougit à peine la bande la plus voisine du sol, les tons roux des feuilles ont pour conséquence de ne pas faire ressortir les personnages : la vigueur est partout sacrifiée à l'harmonie. Le Roi seul est mis en scène avec quelque netteté. C'est de la peinture noble, pour ainsi dire, qui se tient sur la réserve, procède avec calme et avec toutes sortes de ménagements, évite les accents indiscrets, les efforts impétueux et les brusqueries. Elle ressemble aux mœurs du grand monde, où on observe une rigoureuse étiquette. Mais cette circonspection outrée a pour conséquence d'éteindre la hardiesse, de paralyser

Digitized by Google

la force, de rendre impossibles les effets saisissants de la palette.

La collection de Windsor nous familiarise avec les traits de la reine d'Angleterre comme avec ceux du Roi. Elle aussi éveille dans le spectateur un double intérêt, par sa vie, par ses infortunes, et par le talent qu'un grand peintre a déployé en reproduisant ses formes.

Son image la plus belle, la plus attrayante, nous l'avons déjà vue, sur le grand tableau où elle est assise près de son mari et tient dans ses bras le duc d'York. Il semble qu'on ait devant les yeux l'idéal d'une reine et d'une jeune mère, dans leur tendresse et leur dignité. Elle a une si noble attitude, elle porte avec tant de grâce son jeune enfant, que les deux qualités se trouvent associées en elle de la manière la plus intime. Elle regarde au loin, la tête haute, avec confiance et avec sérénité, comme une personne qui ne redoute rien de l'avenir. Et ses deux fils sont gais, paisibles comme elle, dans l'imprévoyance de leur âge. Au fond du tableau se déroulent les flots de la Tamise, se dresse le vieux palais de Whitehall, à proximité des flots. Pas une ombre ne plane sur ce groupe charmant, voué par le destin aux plus cruelles épreuves.

Les autres portraits nous détaillent la Reine, pour ainsi dire. La voici debout, vue à mi-corps, près d'une table où est posée sa couronne. Elle a de très jolies mains. Tout est blanc dans son costume, sauf les nœuds d'un rose pâle qui égayent sa robe de satin. Cette uniformité de couleur rendait nécessaire la délicatesse du travail. Un second tableau nous montre Henriette de toute sa grandeur, debout, près d'une table où des roses s'épanouissent dans un vase, près de sa couronne. Elle porte la même robe de satin blanc, que ne rehaussent pas les nœuds légèrement carminés de l'autre toile ; des perles blanches pendent à ses oreilles, un collier de perles entoure son cou. Ici les fâcheuses conséquences de la der-

Digitized by Google

nière méthode pratiquée par l'auteur se manifestent dans leur plénitude. Non seulement le personnage manque de relief, mais il ne se détache point de la muraille grise et sombre. Aucune illusion n'est possible. On dirait bien moins une créature vivante qu'une image peinte sur la paroi de la salle.

Trois autres effigies, toutes les trois en buste, nous font voir la Reine de trois quarts, de profil et de face. Le premier travail n'inspire aucune observation qui mérite d'être communiquée au lecteur ; la vue de profil était pour la souveraine l'aspect le moins avantageux, mais elle fait nettement saisir la ressemblance de ses traits avec ceux de son père. La ligne faciale est raide, le menton trop fort rappelle celui de Henri IV : il y a quelque chose de rustique et de vieillot dans l'ensemble du type. L'expression est calme cependant : le malheur n'a point encore assombri, contracté cette figure.

Comme elle est différente sur le troisième tableau, où on la voit de face! Les années douloureuses sont venues, ont touché la Reine au cœur : la pauvre femme a dû beaucoup souffrir déjà pour nous attrister de ce visage lamentable : les yeux sont bordés de rouge, comme si elle versait habituellement des larmes ; il y a aussi sur les joues des tons de pourpre légère qui indiquent la trace des pleurs. La contraction nerveuse de la bouche atteste de profonds chagrins. C'est le cas de répéter avec Chateaubriand ces belles paroles de l'Écriture : « Des reines ont été vues pleurant, et l'on s'est étonné de la quantité de larmes que contenaient les yeux des rois. » Fille d'un père assassiné, Henriette devait apprendre dans l'exil la mort de son mari sur l'échafaud.

Cette image dut être peinte en 1640 ou 1641, lorsque Van Dyck lui-même sentait par moments l'haleine glacée de la mort effleurer son front. La Reine porte l'invariable costume dont s'habillaient les grandes dames, pendant tout le séjour de l'ar-

Digitized by Google

tiste en Angleterre : elle est coiffée à la Sévigné; des perles magnifiques pendent à ses oreilles, des perles moins grosses entourent son cou, des rangs de perles brodent le satin blanc de sa robe. C'est une très belle œuvre, dans les tons les plus fins que puisse trouver le pinceau. La seule couleur employée est le blanc : la figure pâle, la poitrine nue, la robe et les bijoux sont blancs; une teinte légère de bistre accentue à peine le fond. Exécuter une image excellente avec une pareille uniformité de moyens, c'était un problème difficile à résoudre. Van Dyck l'a résolu, mais son travail délicat ne peut charmer que les connaisseurs. Le mérite d'une œuvre si distinguée, mais si subtile, échappe au vulgaire.

Dans les analyses que nous avons faites jusqu'ici des tableaux de Windsor, les lecteurs qui connaissent l'histoire de l'art ont dû remarquer toutes sortes de détails nouveaux, précis et caractéristiques. On peut fouiller tous les livres connus, on ne trouvera rien de pareil. Cet avantage précieux, je le dois aux conditions exceptionnelles où j'ai eu la bonne fortune de voir cette galerie célèbre, et que je dois faire connaître au public avant de continuer mon étude. Elle orne les grands appartements de la Reine, ou *State Rooms*, dans lesquels on n'est admis que certains jours de la semaine, avec des billets d'entrée, quand la souveraine est absente. Les visiteurs forment alors une cohue surveillée par des domestiques, guidée par un interprète, qui désigne et explique en termes concis les diverses curiosités. Un très petit nombre de tableaux obtiennent l'honneur d'une mention particulière, leur nombre ne permettant que de les signaler en bloc. Il y a deux galeries, celle de Van Dyck et celle de Rubens. La tournée ne dure guère que trente ou quarante minutes, en sorte que l'on n'a pas même le temps de reconnaître les sujets de toutes les toiles. Quant à en juger la facture, à prendre des notes, c'est impossible. Thoré, le démocrate insinuant et respectueux, qui

Digitized by Google

savait courtiser les grands personnages, ne put jamais les voir autrement. Je débutai par suivre la foule, comme lui, à travers les salles splendides; mais quand je sortis avec les derniers badauds, j'étais désappointé. Avoir fait le voyage d'Angleterre pour si peu de chose, c'était une déception! J'avais compté principalement sur la galerie de Windsor pour étudier la manière de Van Dyck pendant son séjour dans la Grande-Bretagne, et ma course rapide ne m'avait appris que la place des tableaux.

Mais comme j'étais envoyé en mission par le Gouvernement français, je m'adressai à l'Ambassade française et je revins au château, muni d'une lettre de recommandation pour le gouverneur, M. Seabrook. Il était absent; on me dit de revenir le lendemain, à dix heures, et je laissai ma lettre. Comme le public, ce jour-là, était encore admis, je réitérai ma promenade dans les appartements de cérémonie, sans autre avantage que de m'orienter un peu mieux, de savoir au juste en quels endroits se trouvaient les différents ouvrages.

Le lendemain, à dix heures moins un quart, je traversais la cour du palais gothique et me présentais au bureau du gouverneur. Son secrétaire et le domestique désigné la veille pour me conduire me reçurent avec un froid glacial, m'objectèrent de faux prétextes pour retarder encore ma visite; et un groupe de laquais en veste matinale semblaient les soutenir de leur contenance malveillante. La mauvaise humeur commençait à s'emparer de moi, car Windsor est à huit lieues de Londres. Je répondis que j'étais venu au moment indiqué la veille par le secrétaire et ne pouvais comprendre pourquoi on m'ajournait encore. Le dépit me faisait élever la voix, quand une porte s'ouvrit : un grand vieillard, d'une belle figure et d'un aspect très digne, entièrement habillé de velours noir, entra dans la pièce, tenant ma lettre à la main. C'était le gouverneur du château.

Digitized by Google

— Daignez me suivre, Monsieur, me dit-il d'un air affable ; je vais moi-même vous conduire.

Je laisse à penser quel coup de théâtre produisirent ces paroles et comme elles firent rentrer en eux-mêmes les serviteurs malintentionnés !

M. Seabrook me montra le chemin, ouvrit la première porte des *State Rooms* et me dit :

— Travaillez ici, Monsieur, comme si vous étiez chez vous ; restez aussi longtemps que vous le jugerez nécessaire. Personne ne vous troublera, personne ne viendra même voir ce que vous faites. Je vais donner des ordres en conséquence. Je vous quitte pour faire mon inspection journalière ; mais à midi je viendrai vous serrer la main. Vous pourrez ensuite continuer à prendre vos notes ; quand vous aurez fini, vous descendrez par l'escalier qui se trouve au fond de l'appartement et dont je vais ouvrir la porte.

Je remerciai en termes très vifs le courtois gouverneur, et à peine avait-il quitté la pièce que j'étais déjà sous les armes, tenant mon crayon et mon cahier de notes. Enfin, j'allais pouvoir étudier sans obstacles, sans être surveillé, talonné, les grandes œuvres de Rubens et de Van Dyck ! Je me mis passionnément à l'œuvre. Allant, venant à ma guise dans ces grandes salles pleines de richesses, où des tables en argent massif portent des objets rares et précieux, levant, baissant les stores pour éclairer les toiles de la manière la plus avantageuse, m'approchant et m'éloignant, choisissant mon point de vue, je fis des études que je crois décisives. Quand midi sonna dans la haute tour, M. Seabrook vint prendre congé de moi, suivant sa promesse. Jusqu'à deux heures et quart, je poursuivis mon travail comme dans un château abandonné. Ayant alors terminé mon examen, je sortis par l'escalier de service, sans autre formalité que de remettre au

Digitized by Google

concierge, respectueux et silencieux, ma carte de visite, où j'avais crayonné pour l'intendant du palais un témoignage de reconnaissance.

Un certain nombre de tableaux peints par Van Dyck et faisant partie de la collection royale ornent, à Londres, le palais Buckingham, que la Reine habite pendant l'hiver. Pour compléter mon étude, il me fallait voir ce groupe d'œuvres intéressantes ou importantes. Je fus admis avec plus de facilité encore et dès la première visite. Mais on ne me livra pas l'édifice comme un château désert: une caméristе fut chargée de me conduire à travers les salles, que du reste je ne connaissais pas. Elle était la patience, la bonté même : quoiqu'on précipite toujours un peu une étude faite sous la surveillance d'une personne que l'on craint d'ennuyer, j'eus donc le temps de prendre des notes suffisantes et originales.

En conséquence, je suis le seul auteur qui ait bien vu, dans de bonnes conditions, les tableaux peints par Van Dyck pour Charles I[er], que possède la famille royale d'Angleterre : la pauvreté, la sécheresse, le vague et l'inexactitude de toutes les descriptions et remarques antérieures aux miennes le prouvent surabondamment.

Mais les deux collections de Windsor et de Buckingham-Palace ne renferment point toutes les œuvres qui charmaient le prince décapité. Par opposition aux goûts du souverain, la Chambre des communes témoigna de bonne heure une grande aversion pour les beaux-arts. Aussitôt après sa mort, dès le 20 février 1648, elle enjoignit au Comité de la Marine de vendre la couronne, les joyaux, les tapisseries et autres biens meubles du domaine royal, pour emplir sa caisse. Mais cet ordre ne fut pas approuvé par Cromwell, qui déjà sans doute avait l'intention d'appliquer à son usage tout ce luxe monarchique, et, deux jours après le vote, il

Digitized by Google

en suspendit les effets. L'Assemblée ne tint pas compte de son opposition : le mois suivant, elle commanda de procéder à l'inventaire et à l'adjudication publique. Le général essaya encore l'empêcher la dispersion des objets précieux, mais ne put réussir. La vente commença et fut poursuivie pendant cinq ans, avec une lenteur à laquelle dut contribuer son improbation. Elle avait lieu, non pas dans une seule résidence, mais dans tous les châteaux de la couronne. On avait réuni, par exception, à Somersethouse les richesses groupées sous les lambris de Whitehall et de Saint-James, et formé ainsi une collection temporaire de 447 tableaux ; la galerie particulière de Somersethouse en contenait 120 ; à Hampton-Court, on en vendit 332 ; à Oatlands, 81 ; à Nonsuch, 33 ; à Wimbledon, Greenwich et autres palais un nombre inconnu. Treize tableaux de Van Dyck furent adjugés à Somersethouse, la plupart figurant le malheureux Stuart et sa famille ; dans le nombre se trouvaient seulement les images de trois personnes étrangères : le prince Thomas de Savoie, l'archiduc Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas catholiques, et la duchesse de Richmond. Cromwell semble avoir été un homme de goût, car il fit acheter pour son compte, moyennant 300 livres sterling ou 7,500 francs, les célèbres cartons de Raphaël. Le grand tableau de Van Dyck représentant la famille royale ne fut vendu que 150 livres ; le portrait équestre de Charles Ier que 200 ; on adjugea les deux enfants du duc de Buckingham pour 50, la *Danse des Anges* pour 40. Parmi les acquéreurs se trouvaient lady Cromwell, Decritz, Wright, Remigius van Leemput, élève de Van Dyck, Balthazar Gerbier, son ami, et le roi d'Espagne.

La vente continua jusqu'au 9 août 1653. Mais alors, Cromwell étant devenu protecteur, c'est-à-dire maître absolu de la République d'Angleterre, il arrêta tout court l'opération ; bien mieux, avec le sans-façon d'un dictateur, il empêcha de livrer certains

Digitized by Google

objets acquis par divers citoyens, mais retenus depuis plusieurs années : les tapisseries et les statues, entre autres, qui ornaient le vieux palais et les jardins de Whitehall.

Toutes les œuvres importantes ne furent donc pas aliénées : il en resta un certain nombre, qui formaient une épave, un débris de la collection première. Lorsque Charles II eut remplacé l'usurpateur, il fit des efforts pour recouvrer les toiles perdues, les trésors éparpillés. Quelques tableaux ayant été acquis par le général hollandais Reyntz, les États de Hollande les achetèrent à sa veuve, pour en faire présent au roi d'Angleterre. Le peintre Remigius van Leemput possédait le magnifique portrait de *Charles Ier à cheval*, qui orne maintenant le palais de Windsor : on le lui enleva au moyen d'un procès. Pendant le règne de Jacques II la collection fut presque rétablie. Mais des lacunes fâcheuses ne pouvaient être comblées ; les rois d'Espagne, de France et de Sardaigne gardaient leurs acquisitions : la *Vierge à la perle*, du peintre des Madones, séduit encore le public au musée de Madrid, le *Sauveur mis au tombeau*, par Titien, brille parmi les œuvres supérieures qui décorent le grand salon du Louvre; un merveilleux tableau de famille, que je décrirai tout à l'heure, honore le musée de Turin. L'*Éducation de Cupidon*, par le Corrège, après avoir subi mainte aventure, est arrivée dans la *National Gallery*. D'autres productions s'étaient égarées au loin ou perdues dans l'ombre, comme la légende d'*Apollon et Marsyas*, que j'ai retrouvée; enfin la veuve de Charles II, au moment de retourner à Lisbonne, avait fait mettre sur son vaisseau quelques toiles précieuses; le lord Chambellan s'était d'abord opposé à l'enlèvement des peintures, mais comme un des tableaux lui plaisait beaucoup, on acheta sa connivence en le lui offrant (1).

(1) Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, t. Ier, p. 282.

Digitized by Google

La belle page du Musée de Turin a laissé un vide fâcheux dans la collection d'Angleterre. Elle représente Charles II, la princesse Marie et le duc d'York dans leur enfance. Le plus âgé a la main droite appuyée sur un magnifique chien épagneul, de couleur fauve. Il porte une robe nacarat, la princesse Marie une robe blanche, Jacques une robe bleue ; pour qu'il ne paraisse pas trop petit, le peintre l'a monté sur une marche de pierre. Une grande draperie verte et une échappée de vue sur un jardin composent le fond. Jamais l'artiste n'a poussé plus loin la coquetterie des ajustements et des couleurs : s'il voulait atteindre la dernière limite de l'élégance, il a réussi. Le tableau est d'ailleurs peint dans son meilleur style : les formes y sont précises, les teintes claires et brillantes ; l'excessive recherche de l'harmonie, où l'a entraîné peu à peu le goût du Roi, et peut-être celui de la Reine, n'affadit sur aucun point l'exécution. Le chien est d'une vérité, d'une beauté prodigieuses ; aucun peintre d'animaux, pas même Snyders, pas même Rubens, n'a fait un aussi beau *portrait* de quadrupède, avec une robe aussi soyeuse ; preuve indiscutable que Van Dyck savait tout faire (1).

Un autre tableau, très important par sa perfection, qui a échappé à la famille royale, se trouve maintenant à Paris, chez le marquis Maison. Il représente Charles II, âgé d'environ six ans ; l'œuvre, par suite, a dû être exécutée en 1636, le jeune prince ayant reçu le jour le 29 mai 1630. C'est une effigie en pied : le personnage a la tête nue, de longs cheveux bouclés roulent sur ses épaules et d'autres cheveux tombent librement sur le front, presque jusqu'aux sourcils. La figure est ronde, vive, spirituelle, avec de grands yeux très expressifs, qui regardent le spectateur et paraissent le juger. Il y a dans ce regard quelque

(1) Hauteur, 1m,51 ; largeur, 1,m54. Toile.

Digitized by Google



A. VAN DYCK P. — AH — CABASSON .D. — H BROWN. Sc

ENFANTS DE CHARLES Ier D'ANGLETERRE.

Digitized by Google

Digitized by Google

chose d'aimable et de narquois en même temps. La bouche a des lèvres très arquées, dont les coins se relèvent. Le visage néanmoins garde toute la naïveté, toute la gentillesse de l'enfance.

Charles II est debout, la main droite appuyée sur une table, où il a posé son chapeau, les doigts entre-mêlés à l'étoffe d'un mouchoir. La main gauche, abandonnée le long du corps, tient une paire de gants. Le jeune prince est entièrement vêtu de rouge, porte un baudrier rouge, auquel pend une petite épée. De la casaque sortent des manches de satin blanc. Les bottes en cuir fauve sont égayées de rosettes rouges. Un pilastre et une draperie sombre composent le fond : à gauche, une fenêtre sans clôture laisse apercevoir un fragment de ville et une église qui ressemble à Westminster.

Il y a dans toute la facture, dans l'aspect général, dans le style, une grande dignité unie à beaucoup de simplicité. On trouve là intimement unis, comme dans les œuvres principales de Van Dyck, la noblesse et l'observation, l'idéal et le réel. C'est un personnage reproduit avec exactitude, mais qui a passé à travers une imagination poétique.

La couleur est moelleuse et forte, vive et charmante ; l'exécution, très soignée ; l'état de conservation, admirable. Les formes ont un grand relief, s'accusent avec une netteté frappante : une recherche extrême et inopportune de l'harmonie n'a pas affaibli, mais presque éteint le modelé sous le pinceau de l'artiste, effet malheureux que nous avons déjà signalé, que nous signalerons encore. C'est un rêve que ce jeune prince d'une élégance merveilleuse, et c'est un être vivant.

Retournons maintenant à Windsor, pour le voir dans d'autres conditions. Un tableau ravissant nous le montre accompagné de son frère le duc d'York et de sa sœur Marie. La toile doit avoir été peinte trois ans plus tard, puisque le prince y paraît âgé

Digitized by Google

d'environ neuf ans. Les trois personnages sont debout; le roi futur et sa sœur occupent le premier plan, Jacques est placé un peu en retraite, dans la pénombre. Charles II, tête nue, a pour costume un pourpoint feuille morte, un haut-de-chausses de même couleur, à reflets nacarats, et une vaste collerette échancrée en diverses pointes. Le royal bambin est charmant. On n'admire pas moins sa sœur, qui, les mains superposées à la hauteur de sa taille, semble examiner le spectateur d'un œil attentif, bienveillant et ingénu. Deux jolis épagneuls, placés à droite et à gauche, paraissent vous questionner du regard. Une draperie sombre et opulente ferme la perspective.

Cette toile prouve à quel point Van Dyck était physionomiste. On ne pourrait guère reproduire avec plus de vérité la mine naïve des enfants, quelle que soit leur condition sociale. On voit bien que les modèles ont posé, mais leur pose est facile et naturelle dans sa gravité d'emprunt: l'effort qu'ils ont fait ne les a pas raidis. L'exécution moelleuse et harmonieuse appartient au dernier style de Van Dyck, où tout est calculé pour former une impression d'ensemble; mais l'œuvre a les qualités sans les défauts de cette manière. Les ombres faibles et transparentes s'accordent aisément avec les clairs, qui ne sont pas vifs : c'est une gamme sourde, aux tons amortis, qui exigeait une grande dextérité de pinceau (1).

Mais voici une page encore supérieure. Charles II, au centre, âgé d'environ sept ans, appuie sa main gauche sur la tête d'un gros chien; à sa droite, on voit les princesses Marie et Elisabeth; à sa gauche, la princesse Anne, avec leur frère puîné

(1) Il existe plusieurs répétitions de cette toile, anciennes copies probablement. On en voit une à Dresde, mais Waagen constate que l'exemplaire de Windsor est « plus chaud et plus doré dans les carnations, plus délicatement modelé dans certaines parties et peint d'une façon magistrale ».

Digitized by Google

Henri, à demi nu, placé sur un siège. Un petit épagneul regarde ces deux enfants, dont le plus jeune est encore habillé en nourrisson. La toile porte la signature de Van Dyck et la date de 1637.

La tonalité est plus riche, les couleurs sont plus vives que sur le premier tableau : il en résulte que les personnages ont un modelé plus fort, que l'ensemble du travail a un aspect plus vigoureux, plus frappant. On admire encore la justesse de l'observation, traduite par le pinceau : jamais on n'a su mieux donner à des enfants le sérieux de modèles qui posent, sans leur enlever l'air simple et naïf de leur âge. Les étoffes sont admirables. Il y a une petite échappée de vue dans la campagne, entre les draperies du fond : tout y est roux, tout y porte la livrée de l'automne, même le ciel, même les nuages ; et les draperies sont rousses aussi. La recher che de l'accord parfait au moyen de couleurs analogues, dernier système du maître, se trouve donc pratiquée sur cette œuvre exquise (1).

Nous devons citer encore un petit portrait de Charles II en armure complète. Le visage de l'enfant est délicieux, plein d'étonnement et de naïveté : cette panoplie faite à sa taille, dont on avait affublé ses jeunes membres, lui avait causé une surprise qui n'était pas dissipée, lorsque Van Dyck le reproduisit sur la toile. L'œuvre exigeait ce charme de physionomie, car les surfaces monotones et la raideur du métal ne favorisaient point, dans le reste de l'image, le travail du pinceau. L'intérêt se concentre donc sur la figure du petit chevalier. Le fond du tableau, un mur brun et une draperie plus sombre que le mur, est insignifiant.

La princesse Marie, que nous venons de voir toute petite, reparaît plus âgée sur un véritable chef-d'œuvre. Une occasion solen-

(1) Il existe au musée de Berlin une répétition de ce tableau que M. Waagen trouve supérieure au premier ouvrage, parce qu'elle est en Prusse.

Digitized by Google

nelle le fit peindre. Charles Ier mariait sa fille, née le 4 novembre 1631, avec Guillaume II, prince de Hollande, qui était venu au monde le 23 mai 1626. La future avait huit ans, le fiancé en avait quatorze. La cérémonie eut lieu le 12 mai 1640, et la politique n'y demeura pas étrangère : Charles Ier espérait que cette union précoce romprait la ligue formée par le stathouder Frédéric-Henri et les États-généraux avec la France. Van Dyck fut chargé de peindre les jeunes époux, et comme on célébra les noces dans la ville de Londres, il put retracer à loisir les nobles modèles. La toile se trouve au musée d'Amsterdam (1). Les deux enfants sont debout, dans une galerie ouverte, et le jeune prince tient légèrement de la main droite la main gauche de sa petite femme. Elle ressemble beaucoup au roi malheureux qui fut son père : elle a son ample front, la forme particulière de son nez, ses grands yeux et son air triste. Supérieurement coiffée à la Sévigné, avec des guirlandes de perles dans les cheveux, elle porte en outre un collier de grosses perles et semble préoccupée, inquiète : on dirait qu'elle entrevoit le sombre avenir. Sa grande collerette molle de guipure ou de dentelle, sa robe de damas blanc, légèrement teintée de vert, lui font un costume d'une élégance et d'une originalité incroyables. Elle se profile sur une draperie brune et une colonne sombre, qui la mettent en relief.

Le prince est d'une beauté rare. Ses cheveux bouclés tombent à flots sur ses épaules et encadrent de la façon la plus heureuse sa tête charmante. Un vaste col rabattu enveloppe tout le haut de son buste. Son costume de soie, pourpoint, haut-de-chausses et manteau, est couleur de vin vieux ; ses bas roses ont une nuance analogue ; impossible de voir un habillement plus gracieux et plus coquet. De la main gauche, qui est gantée, il tient son chapeau de feutre, autour duquel s'enroule un cordon de perles.

(1) Elle porte le n° 102.

Digitized by Google

Quelle grâce, quelle élégance, quelle dignité dans ces deux adolescents, et comme le tableau éclipse toutes les toiles hollandaises placées dans le voisinage! Une fois encore, Van Dyck a su faire l'apothéose de l'individu, le transfigurer dans un sentiment poétique. Une vie intense, la joie et la sécurité des grandes positions, rayonnent sur les traits du jeune prince : il est gai, souriant, plein d'espérance; il a toute la fraîcheur morale et tout le charme de son âge.

Les ombres, les lumières, les valeurs de tons, les couleurs et les nuances sont si habilement calculées, groupées ou opposées, que tout se détache, s'enlève, forme saillie comme de soi-même. Rien qui ne soit nettement visible et qui ne soit harmonieux. Et le choix, la finesse des tons dépassent tout ce qu'on pourrait imaginer : c'est une symphonie ravissante de notes délicates. J'en admirai ou, pour mieux dire, j'en savourai longuement et à plusieurs reprises la somptuosité discrète : lorsque je croyais ma vue rassasiée de cet attrayant spectacle, un désir me ramenait devant le tableau, pour délecter mon esprit et mes yeux d'une joie nouvelle.

Ainsi Van Dyck n'avait pas perdu le souvenir des bons principes et la faculté de les mettre en œuvre; il y revenait, il les pratiquait dans ses moments d'inspiration, ou lorsqu'il se trouvait libre et ne subissait aucune influence étrangère. On pouvait le croire égaré dans la brume, loin des plages fertiles qu'il n'aurait jamais dû perdre de vue; mais il n'était pas entraîné à la dérive et, lorsqu'on y pensait le moins, une habile manœuvre, un puissant coup de barre le ramenaient vers la côte fortunée.

Hélas! le jeune couple idéalisé par lui, ces époux en miniature que l'on croirait sortis d'un conte de fées, avec leurs ajustements d'une élégance suprême, devaient être presque aussi malheureux que la victime de Cromwell. En moins de trois ans, la princesse

Digitized by Google

eut la chance fatale d'avoir à pleurer son père et son mari : le 30 janvier 1648, la tête de Charles I[er] tombait sur l'échafaud ; le 6 novembre 1650, Guillaume II mourait de la petite vérole, après dix jours de maladie. Le prince chassait depuis trois semaines avec fureur autour du château de Dieren, lorsqu'il fut pris de la fièvre. On le transporta par eau à La Haye, où se manifestèrent les symptômes de la variole. Les plus célèbres médecins le traitèrent, et on le croyait déjà hors de danger, lorsqu'une fièvre continue, qui épuisait ses forces, l'endormit tout à coup du dernier sommeil, à l'âge de 24 ans et six mois. Sa femme était alors dans un état de grossesse très avancée : huit jours après, le 14 novembre, elle mit au monde un jeune prince, qui fut le célèbre Guillaume III et devint roi d'Angleterre. La victime de l'épidémie était si cruellement défigurée, qu'on n'osa point suivre l'usage et l'exposer en public (1).

Il nous reste à parler d'un tableau qui a pour la France un intérêt spécial, parce que le Louvre en possède l'esquisse (nº 143) ; la grande toile se trouve au palais de Kensington. Elle représente Charles II tout jeune, portant un habit de satin couleur feuille morte, donnant la main à son frère Jacques, habillé comme un petit enfant, avec une robe et un bonnet ; la princesse Marie se tient debout près d'eux. Sur la gauche, on voit un chien à côté du prince de Galles ; à droite, une porte ouverte donne accès dans un jardin. Si on calcule d'après l'âge des enfants, on trouvera que la toile a dû être historiée en 1635, après le voyage de l'auteur en Belgique et son retour dans la Grande-Bretagne. L'esquisse du Louvre est admirable : pour tout autre que Van

(1) En 1630, pendant son séjour en Hollande, Van Dyck avait déjà reproduit sur la toile les traits du jeune prince, alors âgé de quatre ans. Le Cabinet des Estampes possède une gravure d'après cette effigie : il est bien singulier que le D[r] Wibiral l'ait omise dans son catalogue.

Digitized by Google

Dyck, ce serait un tableau achevé. Quelle organisation prodigieuse! *Ébaucher* en se jouant une œuvre aussi *terminée* que les travaux les plus finis de beaucoup d'artistes (1)!

Pour ne pas prolonger cette revue outre mesure, nous dirons quelques mots encore d'une production singulière, placée sur le manteau de la cheminée, dans la salle où rayonne à toutes les parois le génie du peintre flamand. Elle montre au spectateur la tête de Charles Ier dans trois positions, vue de face, de profil et de trois quarts. Peinte en 1637, elle fut envoyée à Rome, au sculpteur Bernin, pour le mettre en état d'exécuter un buste. Son œuvre terminée, il la garda; ses héritiers en prirent soin, et elle resta dans la famille jusqu'à l'invasion de l'Italie par les Français. Transportée alors en Angleterre, un intelligent amateur, nommé Wels, la vendit à Georges IV, en 1822, pour la somme de mille guinées. Cet excellent travail, d'un modelé si habile, pouvait sans le moindre doute guider heureusement la main d'un sculpteur. C'était de profil que Charles Ier ressemblait le plus à son père, mais il paraît avec avantage sous ses trois aspects. On assure que le buste dû au ciseau de Bernin fut détruit par les flammes, dans l'incendie du palais de Whitehall en 1698. Comme on l'avait moulé, il en reste des exemplaires en bronze; M. Jesse, conservateur des palais d'Angleterre, possédait une de ces reproductions en 1841.

L'image du peintre de batailles, Jean Snellincs, homme au type martial, au rude visage, qui séduisaient Van Dyck par leur caractère belliqueux, orne le dessus de la porte d'entrée, dans la galerie spécialement consacrée au grand maître. L'attitude est fière comme le regard : il semble que l'artiste s'identifiait avec ses personnages. Une collerette molle, sans plis réguliers,

(1) Le grand tableau a 5 pieds de large, sur 4 pieds 4 pouces de haut; l'esquisse du Louvre, 48 centimètres de hauteur, sur 55 de largeur.

Digitized by Google

masque le haut de la tunique noire. Le coloriste appuie sa main gauche sur la garde de sa rapière; la droite, qui est gantée, pend le long de la cuisse, mais, par son attitude, semble prête à saisir la lame meurtrière. C'est un beau portrait dans le genre dramatique; la tête s'enlève en clair sur un fond très sombre, d'après le système des contrastes. Le type accentué de Snellincs plaisait tellement au maître anversois qu'il l'a gravé à l'eau-forte, dans un autre costume et dans une autre attitude, avec une petite calotte sur son énorme tête, un ample pourpoint, un large col, un bout de manteau, et la main gauche sur son cœur, en homme qui fait une protestation sentimentale. On ne pourrait imaginer deux mises en scène plus différentes.

Un tableau, qui serait fort intéressant à connaître, orne un des châteaux de la couronne d'Angleterre, mais j'ignore lequel. On y voit réunis les cinq enfants de Charles I[er], et on y lit cette inscription latine, donnant l'âge de chacun d'eux.

REGIS MAGNÆ BRITANNIÆ PROLES.

Princ. Carolus, nat. 29 maij 1630
Jac. D. Ebor., — 14 oct. 1633
Princp[sa] Maria, — 4 nov. 1631
— Eliza, — 28 dec. 1635
— Anna, — 17 maij 1637

ANT. VANDYCK, Eq. fecit 1637.

Ce tableau, qui doit être une œuvre d'élite, fut acheté, il n'y a pas très longtemps, par Georges IV au comte de Portmore.

Digitized by Google

CHAPITRE XXI

SÉJOUR DE VAN DYCK EN ANGLETERRE DE 1632 A 1634. — TRAVAUX POUR LES PARTICULIERS.

Après le Roi, les deux hommes qui influèrent le plus sur la destinée de Van Dyck, pendant son séjour dans la Grande-Bretagne, et occupèrent le plus souvent son pinceau, furent le comte d'Arundel et le chevalier Kenelm Digby.

Nous avons déjà esquissé la biographie du premier personnage; mais quelques détails supplémentaires ne seront pas inutiles pour montrer quel genre d'influence il dut exercer, par son goût et ses habitudes d'esprit, sur le talent du peintre anversois.

« Le comte d'Arundel, nous apprend lord Clarendon, passait une grande partie de sa vie à voyager. Il demeura plusieurs années en Italie, avec sa femme et ses enfants. Il approuvait extrêmement l'humeur et les manières de cette nation et affectait de les imiter. » Le même auteur va jusqu'à dire qu'il aimait peu la Grande-Bretagne.

Sa santé délicate lui avait rendu nécessaire, pendant sa jeunesse, un voyage au delà des Alpes. En 1611, à l'âge de vingt-six

Digitized by Google

ans, il partit pour les provinces italiennes, où il demeura une année entière. Il habita principalement Venise. En 1614, il y retourna, emmenant avec lui la comtesse, et y fit alors un plus long séjour. Ce fut pendant cette nouvelle résidence sur les lagunes qu'il conçut le projet de former une collection des œuvres les plus remarquables de l'art antique et de l'art moderne. Rentré dans son pays et nommé bientôt lord du Conseil privé, puis membre de la Commission des six pairs chargés d'exercer en commun l'office de grand-maréchal d'Angleterre, dont il fut plus tard investi seul, il employait la plus grande partie de ses énormes traitements à augmenter le nombre de ses objets rares et précieux (1). Quand la discorde souffla d'épais nuages sur l'Angleterre, ses prédilections lui firent tourner les yeux vers les pays fortunés où le ciel sourit toujours, et ce fut là, dans la patrie de ses rêves, que la mort le délivra des tribulations de la vie.

Un homme qui avait pour les mœurs, les arts, le climat de la Péninsule italienne de si énergiques préférences, devait tendre à ranimer dans le peintre flamand le souvenir de ses études méridionales, à augmenter les analogies de son style avec celui des maîtres vénitiens. Son influence sur l'esprit de Van Dyck fortifiait donc l'action du Roi, passionné comme lui pour les œuvres que le soleil a dorées de sa flamme.

Une de ses effigies par Van Dyck met le fait hors de doute. Le comte, sur cette image, porte un habit noir et une collerette blanche : assis sur un fauteuil, il tient dans sa main gauche un rouleau de papier, dans sa main droite une médaille suspendue à une chaîne qui entoure son cou. La tête est dessinée avec la plus grande délicatesse : l'ensemble et les détails, notamment la barbe

(1) *Histoire des plus célèbres amateurs étrangers*, par M. J. Dumesnil, t V, p. 176 ; Paris, 1860.

Digitized by Google

etles moustaches, dénotent le même soin. Le ton doré des lumières, la nuance chaude et empourprée des ombres, le style, la demi-obscurité du paysage, tout rappelle l'étude des grands maîtres vénitiens, prouve que cette toile fut peinte avec le désir de flatter les goûts du modèle (1). Ce tableau, qui se trouve maintenant à Stafford-House, concorde entièrement avec la description faite par sir Edward Walker. Le vieil auteur dépeint Thomas Howard comme un homme de haute stature, de belle apparence plutôt que de bonnes proportions. « Il avait, dit-il, un maintien majestueux et grave, le visage long, les yeux grands, noirs, et le regard perçant, le nez aquilin, les joues marquées de plusieurs signes, le teint basané, les cheveux et la barbe peu touffus ; son expression et sa démarche étaient imposantes, de sorte que tout homme qui le voyait, même dans le costume le plus simple, reconnaissait en lui un grand personnage, son extérieur et la forme de son costume éveillant plus d'attention que les riches vêtements des autres ; si bien que le feu comte de Carlisle avait coutume de dire : — Voilà le comte d'Arundel en déshabillé, avec un haut-de-chausses et sa barbe entre les dents, qui n'en a pas moins l'air plus noble que nous tous. » Sur la toile de Van Dyck, il y a beaucoup de finesse et de réserve dans la bouche, qui est un peu pincée. Le front large et pur, mais pas très haut, dénote une intelligence plus distinguée que puissante. Le regard scrutateur semble questionner. Quand ce fier châtelain commandait d'un air superbe, il devait être difficile de ne pas obéir.

Dans son château patrimonial, résidence actuelle du duc de Norfolk, on voit encore plusieurs tableaux demandés par le comte à Van Dyck, son portrait notamment, où il est représenté à mi-corps et vêtu de son armure, toile soigneusement exécutée, d'un ton

(1) Hauteur, 3 pieds 4 pouces et 1/4 ; largeur, 2 pieds 6 pouces et demi.

Digitized by Google

roux vigoureux; un autre morceau, qui le montre assis, avec sa femme, peints tous les deux jusqu'aux genoux; le grand-maréchal indique du doigt à la comtesse, sur un globe placé près de lui, leurs possessions dans l'île de Madagascar; l'agencement est naturel, l'exécution soignée, d'un ton entièrement roux, dit Waagen. Une autre toile, bien supérieure comme exécution, figure Thomas Howard et son fils lord Maltravers, encore jeune; tous deux sont vus jusqu'aux genoux. Le comte porte une armure et un bâton de commandement, le fils un costume de soie. L'ordonnance et le style ont quelque chose de grand, l'exécution est magistrale. Une quatrième effigie retrace isolément un second fils du noble personnage, Henri Howard, également peint jusqu'aux genoux, vêtu de noir, modelé admirablement, d'un ton chaud comme ceux du Titien (1).

Digby se lia d'une manière plus intime que le comte d'Arundel avec le peintre flamand. Le chevalier, par malheur, avait des ennemis nombreux, qui le harcelaient de leurs intrigues et le blessaient de leurs cruels propos. Deux circonstances donnaient prise à leur mauvais vouloir : l'origine du chevalier, les inconséquences et la rare beauté de sa femme.

Son père, Éverard Digby, était mort sur l'échafaud pour avoir participé à la conspiration des poudres. C'était lui qui, le jour de l'exécution, devait s'emparer, avec Rokwood et Grant, de la princesse Élisabeth, encore enfant; elle se trouvait alors au château de lord Harrington, dans le comté de Warwick. Les trois conjurés avaient promis de rassembler leurs partisans sous prétexte d'une grande chasse : une fois maîtres de la jeune princesse,

(1) *The history and antiquities of the Castle and Town of Arundel*, par le révérend A. Tierney. — Londres, 1834. Deux volumes grand in-8°, qui n'ont qu'une pagination ; la biographie du comte d'Arundel se trouve dans le second, de la page 414 à la page 496. Ce livre, que possède la Bibliothèque nationale, y porte les indications suivantes : n° 433, o. 6. 2.

Digitized by Google

ils avaient mission de la proclamer reine aussitôt. Mais ils ne purent mettre la main sur elle : l'entreprise avorta aussi bien en province qu'à Londres. Dans la capitale, une lettre anonyme, reçue par lord Monteagle, dénonça leurs projets ; Guy Faukes, leur auxiliaire principal, fut arrêté; les autres conspirateurs gagnèrent à la hâte le comté de Warwick, où Éverard Digby, croyant que le complot avait réussi au bord de la Tamise, était déjà sous les armes et se préparait à saisir la fille de Jacques Ier. Mais on l'avait mise en sûreté dans la ville de Coventry (1). Le sheriff de la province souleva et arma contre eux la population. Ils durent en conséquence songer à leur salut. Avec leur suite, ils ne formaient qu'une troupe de quatre-vingts hommes. Bientôt, cernés de toutes parts, il ne leur resta plus aucun espoir de réussir, ni même d'échapper. S'étant donc préparés à la mort par la confession et la communion, ils résolurent de vendre leur vie aussi cher que possible. Mais la fatalité les enveloppait d'un réseau inextricable. Pendant qu'ils faisaient leurs derniers préparatifs et s'armaient de courage, le feu prit, on ne sait comment, à leur provision de poudre, accident qui paralysa leur défense. Les assaillants se précipitèrent sur eux : Percy et Catesby furent tués, l'un et l'autre, par une balle. On prit vivants Digby, Rokwood, Winter et leurs complices : une sentence de mort fit tomber leurs têtes sur l'échafaud.

Tous étaient des hommes d'honneur, qui avaient mené une vie sans reproche : l'exaltation religieuse avait seule aveuglé leur conscience. Digby spécialement jouissait d'une haute estime, personne n'était plus aimé en Angleterre. La reine Élisabeth l'avait toujours traité avec beaucoup d'égards. Après sa condam-

(1) Elle épousa plus tard le comte palatin surnommé le *Roi d'hiver*, parce qu'il fut roi de Bohême pendant une seule saison.


Digitized by Google

nation, il écrivit à sa femme : « Quant à mes intentions, laissez-moi vous dire que si notre projet m'avait paru blâmable en quelque point, je n'aurais voulu m'y associer pour rien au monde : la seule cause qui m'a fait risquer ma vie et ma fortune, c'est mon zèle pour la vraie religion. » Et il manifeste son étonnement de ce qu'il s'est trouvé des catholiques parmi ses juges.

Une pareille catastrophe rendait pénible et incertaine au plus haut degré la position de Kenelm Digby, fils du supplicié. On avait confisqué tous les biens de la famille ; la haine et le soupçon planaient sur sa tête, comme deux mauvais génies. Mais la fin tragique de son père était une dure leçon, qui lui avait enseigné la prudence et l'obéissance. Il donna au prince des marques si constantes de dévouement et de fidélité, que Jacques lui rendit tous ses biens. Il fut nommé très jeune ambassadeur en Espagne, où il représentait l'Angleterre lorsque le prince de Galles y fit son escapade romanesque. C'était un homme intelligent, adroit et d'une belle figure. Charles Ier lui témoigna une aussi grande bienveillance que son père ; il le nomma gentilhomme de sa chambre, intendant général des forces maritimes, gouverneur de l'arsenal où on préparait l'armement des vaisseaux. Un exploit chevaleresque lui fit le plus grand honneur. En 1628, les Anglais ayant eu quelques démêlés avec les Vénitiens et les Algériens, il équipa une escadre à ses frais, puis, ayant obtenu l'autorisation du Roi, cingla vers la Méditerranée, attaqua successivement les deux puissances, les battit toutes les deux et enleva quelques navires à la République. Ses occupations guerrières ne le détournant pas de l'étude, il avait appris plusieurs langues, fouillait l'histoire, cultivait les mathématiques, mais surtout les sciences occultes. Il recherchait passionnément la pierre philosophale, croyait posséder la poudre de sympathie,

Digitized by Google

au moyen de laquelle on pouvait se faire aimer de qui on voulait. Sur un portrait de Kenelm Digby, peint par Van Dyck et gravé par Robert van Voerst, on lit cette qualification : *Astrologue du roi d'Angleterre*, comme s'il avait cherché dans l'aspect du firmament nocturne l'explication des destinées humaines (1). Il passait pour avoir trouvé d'excellents remèdes, qu'il distribuait gratuitement aux pauvres et même aux riches. Mais, ce qui valait mieux, il s'était épris des beaux-arts pendant son séjour en Espagne et aimait beaucoup la peinture.

Peu de temps après que Van Dyck fut installé à Londres, le chevalier lui demanda son portrait et celui de sa femme, lady Venetia Stanley, dont les inconséquences et la beauté furent pour elle et pour son mari une source de chagrins. Avait-elle cédé aux instances de quelques admirateurs trop passionnés? Avait-elle repoussé des prétendants vindicatifs, encouragés par ses manières indiscrètes? N'avait-elle commis d'autre faute que de s'abandonner étourdiment à la coquetterie féminine? Dans son autobiographie, lord Clarendon semble suspecter la vertu de la jeune imprudente (2). Quoi qu'il en fût, des propos blessants pour le chevalier Digby et pour elle voltigeaient, bourdonnaient autour d'eux, comme des insectes malfaisants. Le mari, suivant l'habitude, la croyait plus pure que la neige des Alpes.

Voulant la justifier d'une manière indirecte et lui donner en même temps une leçon de conduite, il chargea le maître flamand de la peindre sur une grande toile, comme emblème ou déesse de la Prudence, portant une robe blanche, un voile de couleur

(1) Cette inscription ne se trouve que sur le deuxième état de la planche ; la voici textuellement reproduite : *D. Kenelmus Digby, Eques et astrologus Caroli regis Magnæ Britanniæ.*

(2) *The life of Edward earl of Clarendon, written by himself.* Oxford, 1761, vol. in-8.

Digitized by Google

et un baudrier de diamant. Elle étend la main vers deux colombes, image de la pureté, tandis que le serpent de la calomnie s'enroule à son autre bras, sans pouvoir la mordre. Ses pieds reposent sur un bloc de marbre, auquel sont attachés, comme des esclaves, le Mensonge à double face, la Colère au visage furieux, l'Envie coiffée de serpents et maigrie par la haine, l'Amour impudique, les yeux bandés, avec son arc rompu, ses flèches dispersées, sa torche éteinte, et d'autres figures emblématiques, sans vêtements, traitées d'une manière fort naturelle. Dans une gloire, des génies, chantant l'éloge de la déesse, jouent de la musique en son honneur : deux d'entre eux tiennent une couronne suspendue sur la tête de l'immortelle, un troisième porte une palme, pour célébrer son triomphe, parce qu'elle a vaincu les vices enchaînés au piédestal. L'inscription latine explique le sens caché du tableau, qui n'est pas tout à fait en l'honneur de la jeune dame et semble au moins l'accuser d'inadvertance : NULLUM NUMEN ABEST, SI SIT PRUDENTIA, ce qui veut dire : *Aucune divinité ne fait défaut là où se trouve la prudence.* Cette maxime, empruntée à Juvénal, ne semble-t-elle pas avouer que la charmante personne avait été légère? « La composition du tableau, dit Bellori, plut tellement à Van Dyck, qu'il en fit une réduction, où il supprima quelques détails. Les deux ouvrages furent transportés en France, pendant la révolution d'Angleterre (1). »

Qu'est devenue la grande toile? On l'ignore : peut-être la verra-t-on sortir de l'ombre quelque jour. La variante que le peintre avait exécutée pour lui-même orne la collection de Windsor. Mais elle a un sens bien différent et paraît trahir une secrète ironie. La femme soupçonnée ne trône point sur un siège de marbre,

(1) *Vite de' Pittori, Scultori,* etc., p. 261.

Digitized by Google

comme le symbole triomphant de l'honneur et de la vertu : elle est simplement assise sur un fauteuil, près d'une table où elle caresse de la main gauche deux colombes qui se becquettent : elle semble approuver leur tendresse et l'encourager. Sa parure est celle que portaient les dames du temps, coiffure à la Sévigné, robe de satin blanc, perles magnifiques pendant à ses oreilles, collier de perles formant une voie lactée autour de son cou. Par-dessus ce costume réel se drape, comme une étoffe idéale, un grand manteau lie de vin. Devant ses pieds sont couchés sur la terre deux petits amours, l'un endormi, l'autre aveuglé par un bandeau. L'emblème est singulier, il faut en convenir. Le peintre a-t-il voulu insinuer que la violente passion du mari l'abusait sur le compte de sa femme, l'empêchait de voir ses défauts et de juger sa conduite ? Derrière les amours, un peu dans l'ombre est étendu sur la terre un personnage allégorique, lié avec des cordes, représentant à la fois l'Envie et le Mensonge, l'envie par sa figure contractée, le mensonge ou l'hypocrisie par le masque attaché derrière sa tête. Comme sur le premier tableau, le serpent de la calomnie s'enroule inutilement au bras gauche de lady Venetia. Au-dessus de sa tête, trois petits amours suspendent une couronne ; mais ils n'ont point la grâce et la mine spirituelle que Rubens savait donner aux génies enfantins du paganisme. Quant à la devise : *Nullum numen abest, si sit prudentia*, on n'en voit pas la moindre trace. La femme soupçonnée est vraiment très belle : les lignes délicates de son visage séduiraient les juges les plus difficiles. Mais il y a dans ses yeux un certain regard ferme et hardi, que l'on remarque, s'il faut parler sans détour, chez les femmes libertines et même chez les moins scrupuleuses. Son œil n'a pas le velouté, le tendre magnétisme des natures douces et modestes : on ne peut y entrevoir, y pressentir que l'âpre énergie des voluptés sans frein. Avec sa droiture

Digitized by Google

implacable, Van Dyck a peint la prévenue telle qu'il la voyait : s'il avait pour elle une secrète affection, comme on le prétend, son pinceau n'en a pas moins témoigné contre elle.

Au portrait de la femme correspondait une image significative du mari. Comme pour braver les médisants, il s'était fait peindre debout, enveloppé d'un grand manteau, ayant près de lui une sphère armillaire rompue, avec la fameuse sentence d'Horace :

Si fractus illabatur orbis
Impavidum ferient ruinæ.

Ce portrait, gravé d'une manière très habile par Robert van Voerst, faisant partie des *Centum Icones*, nous pouvons facilement l'examiner. Le chimiste y est représenté debout, la tête nue, portant un pourpoint boutonné jusqu'au menton, par-dessus lequel se drape le grand manteau dont nous venons de parler. La main droite, qu'on ne voit pas, doit être appuyée sur la hanche, dans un attitude de défi, comme le prouve la manière dont l'étoffe se trouve soulevée. La main gauche, très belle, très bien dessinée en raccourci, montre la poitrine, avec le geste d'un homme qui proteste, qui semble dire : « Est-ce à moi que s'adressent ces propos? Est-ce moi que vous avez l'audace d'offenser? » Près de lui, sur une table, se trouve la sphère armillaire brisée, au-dessous de laquelle on lit la devise d'Horace. Le personnage a un type singulier. Son grand front, que la racine des cheveux, placée très haut, très en arrière, laisse découvrir tout entier, frappe d'abord l'attention. Une chevelure naturellement bouclée flotte sur les épaules; comme la barbe et les moustaches, elle a un aspect soyeux, des reflets satinés. Le regard ferme, un peu dur, semble braver le spectateur, expression que justifient les circonstances qui inspirèrent le tableau. Il y a du dédain et de la colère dans les yeux. Le nez est d'un vigoureux dessin, les lèvres

Digitized by Google

sont fortes. Tout semble attester que ce fils d'un conspirateur, ce chef audacieux d'expéditions maritimes, avait un caractère énergique.

Malgré cette protestation coloriée est-il bien sûr que le chevalier ne souffrît pas intérieurement des propos venimeux dont on flétrissait l'honneur de sa femme? Ne lui gardait-il pas une profonde rancune de sa légèreté? Une scène tragique qui pourrait le faire croire, inspire le soupçon d'une vengeance secrète. Van Dyck avait terminé depuis peu de temps les deux tableaux qui défiaient les calomniateurs, quand lady Venetia Digby, jusqu'alors en pleine santé, fut trouvée morte dans son lit, le 1er mai 1633. Si l'artiste flamand doutait de la pureté de son beau modèle, le chevalier lui-même avait bien pu finir par concevoir des soupçons et charger du châtiment les pouvoirs mystérieux qu'il savait faire agir. La victime frappée d'un coup si rapide avait conservé, jusque dans la mort, ses gracieux contours, les formes charmantes de son visage. Aussi le grand effigiateur voulut-il la peindre sur son lit funèbre. Il lui donna l'expression d'un tranquille sommeil : sa pâleur dénote seule qu'elle a terminé ses dures épreuves. A côté d'elle se trouve une rose fanée, emblème de sa grâce et de sa fragile existence. Pour l'impassible nature, la fleur qui vit un jour, loin de tous les regards, et la femme que le poète adore, ont absolument le même prix (1).

Mais voici quelque chose de bien singulier. De même qu'Antoine avait peint deux images symboliques de la défunte, avec un sens bien différent, il exécuta deux portraits du mari offrant un caractère opposé. Nous venons de voir l'un, la page héroïque; l'autre, où perce une raillerie voilée, orne le château de Windsor; par une coïncidence bizarre, il y tient compagnie à la toile qui

(1) Ce tableau se trouve maintenant à Althorp, château du comte Spencer.

Digitized by Google

accuse secrètement lady Venetia. Nous n'y voyons plus l'homme belliqueux, dont nous admirions tout à l'heure la fière contenance. L'artiste a placé le personnage de trois quarts, pour bien mettre en évidence une joue énorme et un menton volumineux, qui lui enlèvent la distinction des hommes supérieurs, chez lesquels les parties secondaires de la face ne prennent jamais ce développement trivial. Il est richement vêtu, assis avec nonchalance dans un beau fauteuil, et un grand col plat lui blanchit le haut du buste. Il adresse au public un regard ferme et tranquille, non pas provoquant et irrité comme sur la gravure. Près de lui se trouve bien une sphère armillaire, mais elle n'est pas rompue, il n'y manque pas un cercle, et on cherche inutilement le distique d'Horace; en conséquence, puisque le peintre a supprimé l'emblème du monde qui s'écroule, le modèle n'a plus lieu de montrer son courage. Tous ces détails ne révèlent-ils pas une intention moqueuse? Si Van Dyck, sur le premier tableau, avait idéalisé le personnage, il l'a vulgarisé sur celui-ci. Les deux toiles semblent trahir également une secrète raillerie. Van Dyck s'était-il donné le plaisir d'exprimer son opinion intime à l'encontre du mari et de la femme? On sait qu'il aimait les espiègleries plus ou moins délicates.

Pour montrer combien Digby tenait à faire reproduire ses traits par le maître flamand, nous devons citer encore un tableau de famille, que Walpole désigne comme se trouvant au manoir de Sherborne, dans le comté de Derby. On y voit le chevalier, sa femme et leurs deux fils, dont l'un mourut avant son père. Kenelm porte des hauts-de-chausses et un pourpoint en damas de soie, un ample col de dentelle et un manteau de velours, qui enveloppe à moitié son bras droit et se trouve retenu par la main droite, tandis que l'autre main s'appuie sur un des bras du fauteuil où il est assis. La femme, assise à sa gauche, est vue

Digitized by Google

presque de face : elle a pour costume une robe de soie noire, garnie de dentelles autour de la poitrine. Elle a posé une de ses mains sur l'épaule de son fils aîné, debout près d'elle et accoté contre son genou, tandis que l'autre garçon se tient près de son frère. Tous deux sont élégamment vêtus de soie, et le plus jeune tient un manteau drapé autour de sa taille. Une table couverte d'un tapis, à droite de sir Kenelm, porte une sphère armillaire, qu'il semblait avoir adoptée comme signe héraldique.

En même temps que l'artiste des Pays-Bas, vivait à Londres un homme d'une mine bizarre, mais d'un grand talent, nommé Pierre Olivier (en anglais *Oliver*), Français d'origine, selon toute vraisemblance, qui peignait admirablement l'aquarelle. Bien qu'il sût exécuter des œuvres originales, il copiait ordinairement des tableaux à l'huile. Avec ses couleurs à l'eau, il reproduisait fidèlement l'aspect, le charme, toutes les qualités des grandes toiles. Étant mort treize ans après Van Dyck, il réduisit en miniature beaucoup de ses ouvrages, notamment ceux qui avaient rapport au chevalier Digby. Un heureux hasard en fit découvrir le plus grand nombre, vers la fin du siècle dernier. En parcourant le pays de Galles, un amateur entra dans une vieille maison appartenant à un nommé Watkins Williams, descendant de sir Kenelm, dont le fils laissa seulement deux filles, qui épousèrent des Gallois. Grande fut sa surprise d'y trouver une collection de miniatures par Pierre Olivier, aussi bien que par son père Isaac, doué d'un talent presque égal. Les plus récentes portaient la date de 1633. Quoiqu'un siècle et demi se fût écoulé depuis que l'auteur y avait mis la dernière main, elles étaient admirablement conservées, parce que le premier possesseur les avait enfermées dans des boîtes d'or, d'ébène ou d'ivoire, abritées elles-mêmes dans une caisse de bois précieux. Toutes représentaient le chevalier, sa femme, ses fils ou quelque membre de sa famille. L'énu-

Digitized by Google

mération seule en est curieuse. Cette première découverte fut suivie d'une autre. Horace Walpole apprit que les descendants de la seconde fille possédaient également une série d'aquarelles dues au pinceau d'Isaac et de Pierre Olivier. Il acheta les deux collections pour un prix qu'il trouvait considérable et qui n'était pourtant que de trois cents guinées : il déclare en même temps que ce sont des œuvres sans égales (1). Il en a fait lui-même le catalogue, qui débute par cet article : — Copie de la scène funèbre où l'on voyait lady Venetia étendue sur son lit de mort, comme une figure de marbre sur un tombeau.

Ces productions rares et curieuses furent toutes vendues en 1842, avec la collection entière d'Horace Walpole à Strawberry-Hill, et achetées par divers amateurs.

Non content de se faire immortaliser sur la toile avec tous les siens, le chevalier employait le pinceau de Van Dyck à exécuter des morceaux d'histoire. Le peintre émigré traita pour lui des sujets importants : le *Sauveur descendu de croix*, que Joseph et Nicodème vont parfumer d'essences précieuses, avant de le déposer dans le tombeau, ayant près d'eux sainte Madeleine et la Vierge qui perd connaissance; *saint Jean-Baptiste dans le désert*, *sainte Madeleine écoutant avec transport les concerts des anges;* la guerrière *Judith coupant la tête d'Holopherne*, personnages à mi-corps ; le *Dernier soupir du Christ*, tableau offert par sir Kenelm à la princesse de Guéménée, pendant un séjour qu'il fit à Paris (2).

Deux seigneurs anglais, Thomas Wentworth, plus connu sous le nom de lord Strafford, et le comte de Northumberland furent aussi très liés avec Van Dyck et mirent souvent

(1) « All these, with several others, I purchased to a great price, but they are not to be matched. » *Anecdotes on Painting*, t. Ier, p. 223.

(2) Tous ces renseignements furent donnés au biographe italien Bellori par le chevalier lui-même, à l'époque où il habitait Rome, après la mort de Van Dyck.

Digitized by Google

à l'épreuve son talent souple et infatigable. Carpenter prétend qu'il a reproduit le grand ministre sur la toile plus souvent que tout autre personnage, le roi d'Angleterre excepté. « Ces portraits, ajoute-t-il, sont regardés comme les plus beaux ouvrages de sa main, » assertion qui demanderait à être vérifiée. Une lettre adressée au comte par le révérend père Garrard et datée de Sion, le 9 octobre 1637, mentionne une des effigies, maintenant à Petworth : « Lord Northumberland et lord Conway offrent leurs humbles services à Votre Seigneurie. Je vais contempler tous les jours votre portrait peint par Van Dyck, qui est suspendu ici dans une de nos galeries. Mes yeux ne peuvent rendre à Votre Seigneurie d'autre service. » Ce portrait, où l'on voit le personnage peint à mi-corps, passe pour un des meilleurs travaux de l'artiste. Nous citerons plus loin une lettre de lord Conway à Thomas Wentworth, où on lit : « Vous avez eu des relations si fréquentes avec Van Dyck, que vous avez dû remarquer ses efforts auprès de lady Stanhope, dans l'espoir d'obtenir ses bonnes grâces. »

Ces deux nobles esprits étaient faits pour s'entendre : l'un, que la nature avait doué d'une imagination puissante, charmante et délicate; l'autre, qui avait l'intrépidité des héros et qui est mort comme un martyr.

On connaît au moins huit portraits de Thomas Wentworth par Van Dyck, un portrait de sa femme et un tableau sur lequel sont peints ses trois enfants. L'image du comte de Strafford, qui a été gravée par Houbraken, appartient maintenant au duc de Grafton. Sur l'estampe, le personnage est vu seulement jusqu'au-dessous des épaules. Il porte une armure complète, dont un col plat de simple toile couvre en partie le gorgerin. Les cheveux, bouclés naturellement et séparés au milieu de la tête, sont coupés à la Titus. C'est un visage noble et charmant à la fois. De grands yeux intelligents et tristes, accentués par d'épais sourcils, un beau

Digitized by Google

front aux lignes régulières, un nez aquilin, une bouche élégante et fine, encadrée de moustaches courtes et d'une impériale, un menton d'une forme heureuse, il n'en faudrait pas plus pour intéresser à l'effigie d'un homme ordinaire ; mais quand on pense que celle-ci représente un héros, un ministre doué de talents supérieurs, une victime volontaire, on l'examine avec une double sympathie. Les pommettes saillantes contribuent à donner au type un caractère d'énergie et de volonté : il y a en même temps une expression de mélancolie sur tout le visage, comme si le comte prévoyait sa fin tragique. La gravure est d'ailleurs excellente, d'une finesse de burin et d'une vivacité de clair-obscur admirables. Smith parle ainsi de l'original : « Cette peinture a une vigueur extraordinaire de facture et d'expression, et, quoique traitée d'une manière libre et hardie, est aussi parfaite, charme autant que les productions les plus délicatement achevées. »

Le tableau qui figure le comte de Strafford avec son secrétaire Mainewaring, est depuis longtemps fameux, sans que personne ait songé à en expliquer le motif. On y voit le ministre assis dans un fauteuil, près d'une table où son secrétaire se dispose à écrire. Thomas Wentworth paraît consterné, mais plein de résolution ; sa main droite est appuyée sur le bras de son fauteuil, sa main gauche, qui tient une feuille de papier, est tombée sur ses genoux ; il regarde droit devant lui, comme un homme absorbé dans des réflexions douloureuses. Son secrétaire, la plume à la main et attendant ses ordres, tourne vers lui des yeux effarés. Ces diverses circontances ne désignent-elles pas clairement le sujet du tableau ? La feuille que tient le comte doit être sa sentence de mort, et le scribe bouleversé se prépare à écrire la lettre stoïque, où le condamné pria le faible Charles de signer l'arrêt lugubre. Le tableau ne peut avoir un autre sens. Le maître l'a donc peint dans la dernière année de sa vie, puisque Thomas Wentworth

Digitized by Google

fut mis en accusation au mois de mars 1641. « Cette œuvre intéressante, dit John Smith, a depuis longtemps acquis une grande célébrité, due à la vigueur des expressions, au naturel des personnages, à l'habileté de l'ordonnance et au mérite de la facture. » L'original, qui a été gravé trois fois, par Houston, Pierre de Jode et Vertue, appartient au comte de Fitzwilliam, dont la collection renferme également la toile où sont groupés les trois enfants de lord Strafford, Guillaume, Anne et Arabelle.

Le comte de Northumberland paraît avoir été aussi un des admirateurs les plus passionnés de Van Dyck. Le profond observateur exécuta, pour lui plaire, toute une série d'ouvrages, qui ornent encore le château de Petworth. Le plus important doit être celui dont parle Bellori, un *Sauveur en croix*, autour duquel planent cinq anges, qui reçoivent dans des vases d'or le sang que laissent échapper ses blessures; plus bas sont groupés la mère du Christ, saint Jean et sainte Madeleine.

Le Roi et de si grands personnages donnant l'exemple, toute la noblesse anglaise se précipita sur leurs traces. Chacun voulut poser devant le peintre à la mode, que le prince visitait familièrement. Van Dyck adopta un tarif général, soixante livres sterling ou 1,500 francs pour les images en pied, quarante livres ou 1,000 francs pour les autres. Et comme il en peignait tantôt une, tantôt deux par jour, il avait une moyenne de bénéfices considérable, qui devait monter à cinquante mille francs par mois, en tenant compte des jours de langueur ou de malaise. Le numéraire ayant alors une plus grande valeur qu'à notre époque, ses gains annuels représenteraient maintenant un million et demi.

Van Dyck put en conséquence mener la vie à grandes guides. Sa maison était montée comme celle d'un duc et pair. « Il entretenait pour son usage, dit Bellori, des domestiques, des car-

Digitized by Google

rosses, des chevaux, des musiciens, des chanteurs et des bouffons, divertissements qui attiraient les plus grands personnages, dames ou cavaliers, lesquels venaient incessamment chez lui faire faire leurs portraits. Et, pendant qu'ils s'amusaient comme à une fête, on leur apprêtait un splendide repas, car le peintre dépensait chaque jour trente écus pour sa table, chose qui paraîtra incroyable aux gens habitués à notre parcimonie, mais non aux personnes qui connaissent les mœurs des pays étrangers, somme en harmonie d'ailleurs avec le grand nombre d'individus qu'il nourrissait. Et outre ceux que je viens de désigner, il entretenait des hommes et des femmes, qui lui servaient de modèles pour les attitudes et les vêtements, lorsqu'il avait peint les visages. »

« Quand il faisait des portraits, ajoute le même auteur, il les commençait le matin, de bonne heure, et, pour ne pas interrompre son travail, il retenait à dîner ses modèles, fussent-ils de hauts personnages ; et les grandes dames allaient volontiers chez lui, comme en partie de plaisir, à cause des distractions et des amusements qu'elles y trouvaient. Après le festin, il reprenait son œuvre, ou bien il peignait deux portraits dans un seul jour, les terminant plus tard avec quelques retouches (1). »

Ces détails, le chroniqueur les tenait du chevalier Digby. « Ce cavalier demeurant à Rome sous le pontificat d'Urbain VIII (1623-1644), comme envoyé du roi d'Angleterre, me rendit compte de tout ce qui advint au maître flamand, après son arrivée à Londres. »

Pendant le repas, nous savons par Walpole que Van Dyck étudiait la physionomie, le regard, les mouvements, les attitudes, les gestes familiers de ses modèles, pour donner à leurs portraits plus d'animation et de vérité.

(1) Bellori, p. 263 et 264. Cet historiographe italien était né à Rome en 1615 ; il mourut en 1696.

Digitized by Google

Si intéressants que puissent être ces renseignements, nous en devons de plus nets encore et de plus circonstanciés au critique français De Piles : ils lui venaient d'un amateur célèbre, le fameux Jabach, qui était l'ami de Van Dyck et lui avait fait peindre trois fois son portrait. Lui parlant un jour de la rapidité avec laquelle il exécutait une image, l'artiste lui répondit qu'au début il avait pris beaucoup de peine, travaillé beaucoup ses tableaux, pour fonder sa réputation et se mettre en état d'expédier rapidement l'ouvrage, quand sa caisse l'exigerait. Voici quelle méthode il suivait habituellement : il donnait rendez-vous aux personnes qui devaient poser, ne travaillait jamais plus d'une heure à chaque portrait, soit pour l'ébaucher, soit pour le finir, puis, sa pendule l'avertissant, il se levait, faisait la révérence au modèle et lui assignait un autre rendez-vous. Alors son valet de chambre venait lui nettoyer ses pinceaux, lui apprêter une autre palette, tandis qu'il recevait une autre personne, qui devait remplacer la précédente. Il travaillait ainsi à plusieurs portraits en un même jour, avec une promptitude extraordinaire. Ayant placé le modèle dans l'attitude qu'il avait calculée, il ébauchait légèrement la figure, puis, au moyen de crayons blancs et noirs, il dessinait en un quart d'heure sur du papier gris sa taille et ses vêtements, qu'il disposait avec largeur et avec un goût exquis. Ce dessin guidait ses élèves, qui le reproduisaient en couleur sur le tableau d'après les costumes mêmes, que les personnes envoyaient à la prière de Van Dyck. Quand ils avaient terminé ce premier travail, il le retouchait, lui donnait la tournure et la vérité qu'on y admire. Pour les mains, il entretenait des individus de l'un et de l'autre sexe, choisis avec soin, qui lui servaient de modèles (1).

La simplicité des modes, à son époque, a été un grand avan-

(1) De Piles, *Cours de peinture par principes*. Paris, 1708, pages 291 et suiv.

Digitized by Google

tage pour lui. Un pourpoint, un manteau court, des chausses étroites, une fraise godronnée ou rabattue formaient alors le costume civil des hommes ; la cuirasse, l'écharpe ou le baudrier formaient tout le costume de guerre. Une robe de moire, de taffetas ou d'autre tissu, dont la coupe était très simple, des manches bouffantes, un corsage garni de perles ou de pierreries, une collerette sans ornements ou ornée de dentelles, des manchettes lisses et retroussées composaient l'ajustement des femmes. Ces vêtements donnaient moins de peine à l'artiste que le fatras de draperies, la parure éclatante et surchargée, qui sont devenus à la mode un peu plus tard, qui détournaient l'attention du personnage et diminuaient l'importance de la figure. Point de perruques énormes pour les cavaliers, point de coiffures extravagantes pour les dames. Les hommes portaient leurs cheveux courts et disposés d'une manière naturelle; les femmes arrangeaient les leurs avec goût et simplicité, les faisant tomber en petites boucles sur le front, en abondantes spirales le long des joues; quelques nattes, des rangs de perles ou une aigrette ornaient le haut de la tête. Ce costume de bon goût, qui facilitait le travail du pinceau, contribue sans le moindre doute à l'heureux aspect, au noble caractère des images de Van Dyck. La personnalité humaine y domine les accessoires; le peintre, avec moins de labeur, obtenait un plus grand résultat. Charles Ier, Frédéric-Henri, Ambroise Spinola se présentaient mieux, n'exigeaient pas autant de patience et d'efforts que Louis XIV ou Guillaume III. Et ce que l'œuvre gagnait en simplicité, elle le gagnait en dignité, car de volumineuses étoffes, des bijoux, des rubans, des cheveux postiches ne rendent pas un homme plus majestueux.

Les costumes graves et sombres de Van Dyck ont pourtant fait dire à quelques personnes que Lély, héritier de sa vogue dans la Grande-Bretagne, lui était supérieur. Mais Lély vivait sous le rè-

Digitized by Google

gne de Charles II, à une époque où on aimait les étoffes brillantes, où la vanité, la galanterie, le désir de plaire avaient développé outre mesure le faste des vêtements. La cour n'aspirait qu'au luxe et au libertinage. Plusieurs dames prenaient plaisir à se faire peindre dans des attitudes provoquantes, dans un négligé voluptueux. Préoccupées uniquement de séduire, elles voulaient être figurées avec tout l'attirail de la séduction. Quelques portraits de Lély ont donc, au premier coup d'œil, une apparence plus vive, plus coquette, plus agréable : mais ceux de Van Dyck l'emportent par le naturel du maintien et de l'ensemble, par la vérité des carnations, par l'esprit, la vivacité, le sentiment, le caractère, en un mot par le style, cette fleur de toutes les productions humaines, qui les élève au-dessus des mérites vulgaires de l'exécution et de l'habileté pratique. On a vu plus haut avec quelle décision William Hazlitt leur donnait la préférence.

Si grand que fût néanmoins le talent de Van Dyck pour reproduire la face humaine, la beauté d'une jeune personne le mit à une rude épreuve : il fut contraint de recommencer plusieurs fois son portrait, pour que l'image pût approcher du modèle. C'est ce que le poète Waller constate dans des vers passionnés.

« Rare artiste, dont le pinceau ne fait pas naître seulement la joie, mais excite l'amour! Entrés libres dans ta collection de beautés, nous en sortons esclaves! L'amoureux soudainement épris ne connaît pas celle dont les yeux l'ont ainsi blessé ; mais, confondu par ton art, demande le nom de l'enchanteresse qui vient de ravir son cœur. Un autre, qui s'était depuis longtemps résigné, sent se rouvrir et saigner sa blessure, en voyant ces traits chéris, où il lui semble lire un espoir de bonheur, où il n'aperçoit plus ni dédain ni cruauté. Il laisse joyeusement un souffle trompeur dégager de la cendre et ranimer le tison de ses peines. Insensé! qui oublie que son dur regard a pris sous tes doigts cette tendre

Digitized by Google

expression. Chose étrange que ton pinceau parvienne à reproduire non seulement la beauté, mais la flamme ; non seulement la forme et la grâce, mais la puissance et l'action d'un visage !

« Puisses-tu maintenant te surpasser toi-même, comme tu surpasses les autres ! Mais dis-moi sans détour, afin que j'en éternise la mémoire, pourquoi tu n'as pu d'un seul effort conserver aux siècles futurs ce visage que le nôtre admire. Était-ce ton dessein de le faire souvent poser devant toi ? Avoue-le, et je t'absoudrai ; quel homme en effet ne voudrait pas renouveler ce bonheur et acheter, même au péril de sa gloire, l'enchantement de voir plusieurs fois un si beau modèle ? Mais quand ta main aurait échoué toujours, qui pourrait blâmer ton adresse irréprochable, puisque la nature elle-même se trompe si fréquemment ? Depuis des milliers d'années, elle s'évertue à rendre beau le sexe féminin ; mais jusqu'à présent elle n'avait pas réussi à produire un chef-d'œuvre capable d'émerveiller le monde, devenu vieux avant de pouvoir admirer celle qui étonna ton art, et t'admirer toi-même.

« Maintenant tu as réussi. Oh ! apprends-moi où naissent les couleurs immortelles qui ont produit cette œuvre impérissable. Dans le sein des lis ? Dans la rose pâlissante ? Non, pour t'en rendre maître, tu t'es élancé plus haut que Prométhée pour ravir le feu du ciel. »

Quelle était cette beauté incomparable ? D'après la pièce de vers qui précède, on peut croire que c'était miss Dorothée Sidney, car ce morceau a pour titre : « *On my lady Dorothy Sidneys picture*, » et les perfections de la jeune dame n'y reçoivent pas de moindres éloges. Il paraît que la magie même de ses charmes avait déconcerté, embarrassé Van Dyck, et l'avait, contre son habitude, forcé de s'y prendre à plusieurs fois. La pièce que nous avons traduite est, d'ailleurs, suivie d'un second panégyrique en

Digitized by Google

l'honneur de Dorothée Sydney, ce qui fixe l'attribution du morceau intermédiaire. Waller eut en effet une passion toujours



VAN DYCK

malheureuse pour la fière et insensible lady, qu'il a chantée sous le nom prétentieux et bien mal choisi de Saccharissa. Elle fut

Digitized by Google

mariée en 1639 à lord Spencer, qui devint plus tard comte de Sunderland. C'était un jeune homme accompli, vertueux et brave. Lorsque la guerre civile se déchaîna sur la Grande-Bretagne, il s'engagea comme volontaire dans les troupes du Roi et, le 20 septembre 1643, à la bataille de Newsbury, fut tué par un boulet au commencement de l'action.

Je ne sais ce qu'est devenu le portrait de lady Sunderland, mais celui d'une autre femme que Waller a aussi chantée, qui occupe dans ses œuvres la première place après Dorothée Sydney, se trouve au château de Windsor. Elle se nommait Lucy, était fille de Henry Percy, comte de Northumberland, et femme de Jacques Hay, comte de Carlisle. « Ce n'était pas tant sa beauté, dit un ancien catalogue de Windsor, que la finesse de son esprit et la grâce de ses manières, qui excitaient l'admiration générale. Elle mourut en 1660 et fut enterrée à Petworth. » Si brillantes qu'aient pu être ses facultés intellectuelles, ses avantages extérieurs n'étaient pas à dédaigner. Le tableau de Van Dyck nous la montre comme une charmante personne, avec des traits d'une régularité admirable, des sourcils bien marqués, d'une belle forme, et une bouche délicieuse. Elle est debout dans un jardin, près d'une fontaine, tendant la main pour cueillir quelques fleurs. Elle porte une grande robe nacarat pâle, mais d'un ton plus vif que le peintre ne le donnait habituellement à cette couleur. Son œil a une rare finesse : Lucy devait être gaie de caractère, aimable, plaisante, si l'on veut, mais caustique aussi, et devait lancer avec adresse les dards légers de la raillerie. Au moment même où elle posait en grand costume, elle avait peine à se contenir : son regard spirituel en dit beaucoup et semble chercher une victime. Cette toile agréable est une des productions les plus coquettes de Van Dyck.

Quand on a vu ce charmant portrait autour duquel on pourrait

Digitized by Google

en grouper tant d'autres qui ne lui céderaient à aucun égard, on se demande comment Walpole a pu écrire les lignes suivantes : « Van Dyck atteignait rarement la beauté : ses Vierges sont grossières, ses femmes si peu flattées qu'on s'étonne de leur empressement à se faire peindre par lui. Son portrait de la comtesse de Carlisle rend invraisemblable qu'on ait pu la juger si charmante, et si Waller n'avait pas été un meilleur peintre, Saccharissa ferait maintenant peu d'impression sur nous (1). »

Il est bien fâcheux qu'un jugement pareil, qui dénote un manque presque absolu de goût, de sentiment et de clairvoyance, macule un ouvrage très répandu en Angleterre.

(1) *Anecdotes on Painting*, t. Ier, p. 317.

Digitized by Google

CHAPITRE XXII

NOUVEAU SÉJOUR DE VAN DYCK DANS SA PATRIE.

Au commencement du mois de septembre 1634, Van Dyck, pour un motif que l'on ignore, abandonna la Grande-Bretagne et débarqua sur le port d'Anvers. Peut-être avait-il besoin de distractions et de repos ; la vie somptueuse et pénible, qu'il menait à Black-Friars, devait le harasser. Peut-être voulait-il revoir ses parents et une femme bien-aimée dont nous parlerons tout à l'heure. Et puis, ayant fondé à ses frais la vaste entreprise de gravures que dirigeait en son absence Martin van den Enden, il avait sans le moindre doute des comptes à régler avec lui. Ce voyage, demeuré jusqu'ici inconnu, explique dans sa vie et dans son œuvre beaucoup de faits demeurés obscurs ou, pour mieux dire, incompréhensibles (1).

(1) Dans un exemplaire interfolié de Descamps, où se trouvent des notes manuscrites de François Mols, exemplaire que possède la Bibliothèque royale de Bruxelles, on lit le passage suivant : « Il faut que Van Dyck ait fait quelques autres voyages à Anvers pendant qu'il fut au service de Charles Ier ; car, en 1634, il fut reçu doyen dans la confrérie de Saint-Luc ou des peintres. » Cette insinuation, restée d'ailleurs inédite, a été, jusqu'au moment où j'ai commencé ce chapitre, la seule *allusion* à un fait si grave dans la courte existence de l'artiste.

Digitized by Google

Les artistes d'Anvers firent au glorieux émigré l'accueil le plus sympathique. On l'avait traité froidement lorsqu'il revenait d'Italie, n'ayant que ses profondes études et son talent merveilleux pour toute recommandation ; maintenant on l'honorait, on le fêtait, comme le peintre favori d'un grand souverain, qui lui avait donné un blason et le titre de chevalier. C'était l'époque où on procédait au renouvellement des doyens de la ghilde, car ils entraient en fonctions le 18 septembre, jour de la fête de Saint-Luc. Les collègues de Van Dyck le prièrent de se laisser élire et, quand il eut accepté la candidature, lui donnèrent leurs suffrages. En même temps que lui furent nommés Nicolas Lauwers, graveur, premier doyen, et Gabriel Francken, troisième doyen. L'élection de Van Dyck est officiellement constatée par le tableau des dignitaires de la corporation, qui a passé du local de la jurande au musée d'Anvers. Les archives ne mentionnent que Nicolas Lauwers, omission qu'il faut attribuer, selon toute vraisemblance, à la paresse du secrétaire, la race flamande ayant une horreur insurmontable et presque fantastique pour le travail de la plume. La nomination de trois doyens, lorsque la société n'en avait habituellement que deux, prouve l'intention formelle d'honorer Van Dyck par une mesure d'exception.

Le 29 mars de cette année 1634, le grand peintre avait acquis une rente féodale annuelle de 125 florins du Rhin, hypothéquée sur la seigneurie de Steen, dont Rubens allait bientôt devenir propriétaire et où il passa depuis lors la belle saison (1). Des affaires d'intérêt, en conséquence, avaient pu l'attirer en Belgique, indépendamment de ses règlements de compte avec Martin van den Enden.

(1) Alphonse Wauters, *Histoire des environs de Bruxelles*.

Digitized by Google

Un motif spécial et intime avait peut-être aussi contribué à son départ. Avant de quitter les bords de l'Escaut, il avait eu en secret une maîtresse, sur laquelle nous n'avons aucun renseignement personnel. On ignore comment se forma, comment se termina cette liaison, qui dut avoir ses transports et ses orages, comme toutes les liaisons de cœur : on s'aime, on jure de s'aimer toujours ; puis surviennent des complications inattendues, des obstacles, des luttes de caractère ; le ciel s'obscurcit de plus en plus, et un jour, à la lueur des éclairs, on se sépare bêtement, parce qu'on ne peut se quitter d'une autre manière... et l'on pleure. Tout ce que nous savons des tendresses de Van Dyck pour une femme inconnue, c'est qu'elles donnèrent le jour à une petite fille, qui reçut les noms de Marie-Thérèse. On ignore même à quelle époque l'enfant vint au monde ; mais ce qu'il y a de positif, c'est que sa mère mourut avant elle. Quand la pauvre femme descendit-elle sous la terre, dans une tombe isolée ? Personne ne peut le dire ; il est vraisemblable que ce fut en 1634, et que la nouvelle de sa maladie, les mesures à prendre pour l'avenir de la petite fille, inspirèrent au maître glorieux le projet de franchir le détroit, l'enlevèrent aux empressements de ses admirateurs (1).

Peu de temps après son arrivée sur les bords de l'Escaut, il fut mandé à Bruxelles pour y peindre Gaston de France, Marguerite de Lorraine, sa sœur Henriette et le prince de Carignan (2). Il n'y avait pas de temps à perdre : le duc d'Orléans

(1) Les *Annales anversoises* de Papebrochius, demeurées manuscrites jusqu'en ces derniers temps, nous ont appris que Van Dyck, après son retour d'Italie, avait été sur le point de se marier. « J'ai vu maintefois, dit-il, chez mes parents, un portrait de l'artiste, exécuté par lui-même dans sa jeunesse et destiné à une demoiselle qu'il recherchait en mariage. Cette toile périt en 1695, pendant le bombardement de Bruxelles par les Français. »

(2) Marguerite de Lorraine était fille du comte François de Vaudemont et de Christine, comtesse de Salm, sœur du duc régnant de Lorraine, Charles III. Elle perdit son mari

Digitized by Google

allait bientôt quitter les Pays-Bas, d'où il s'enfuit le 8 octobre, avec une trentaine de gentilshommes, par suite d'un accord secret entre lui et le roi de France. Quant à sa femme, Marguerite de Lorraine, qu'il abandonnait en attendant qu'un tribunal ecclésiastique se fût prononcé sur la validité de leur union, et à la sœur de sa femme, elles demeurèrent à Bruxelles, avec des domestiques français, dans un hôtel qu'on leur avait donné pour séjour. Le maître anversois put donc tracer à loisir leur image. Deux autres grandes dames leur tenaient compagnie, la marquise d'Autriche, fille légitimée de l'empereur Rodolphe, que l'archiduchesse Isabelle avait toujours eue en grande affection et qui avait été chargée de veiller au salut de la duchesse d'Orléans, car on croyait ses jours menacés par des embûches. Elle avait quitté Besançon, où elle demeurait, et avait amené avec elle sa belle-fille, Béatrix de Cusance, princesse de Cantecroy. On louait la jeune femme comme une beauté merveilleuse : un de ses contemporains en fait cette description enthousiaste : « C'était la plus belle personne de son temps. Sa taille, au-dessus de la médiocre, était libre et parfaitement proportionnée ; elle n'avait d'embonpoint qu'autant qu'il en fallait pour lui donner une mine haute et un port majestueux. Son visage, entre l'ovale et le rond, était d'un teint vif et uni ; ses cheveux, d'un châtain clair cendré ; ses yeux, bleus, bien fendus, à fleur de tête ; sa bouche, petite et vermeille ; ses dents, blanches et bien rangées ; la gorge, le bras et la main répondaient à la beauté d'un visage si parfait (1). »

Van Dyck ne pouvait manquer de reproduire sur la toile cette

en 1660 et mourut le 3 avril 1672. De son union avec le frère de Louis XIII étaient nés un garçon et quatre filles.

(1) Guillemain, *Histoire manuscrite de Charles IV*. — D'Haussonville, *Histoire de la réunion de la Lorraine à la France*, t. II, p. 69. — Paul Henrard, *Marie de Médicis dans les Pays-Bas*, p. 551.

Digitized by Google

personne accomplie. Son image, chose singulière, orne maintenant le château de Windsor. Avait-elle été demandée au grand coloriste par Charles Ier? Cette effigie ne dément et ne réfute pas les éloges de ses contemporains. C'est une charmante femme, avec des traits d'une rare délicatesse et de beaux cheveux d'un blond cendré. La poitrine nue est digne du visage, et explique d'une manière non moins convaincante la passion que Béatrix avait inspirée au duc de Lorraine Charles IV. Elle monte une marche, en écartant une draperie, et regarde le spectateur. Pour costume, elle porte une tunique d'un bleu sombre, drapée sur une robe en brocart blanc et or, frangée de dentelles splendides au bord du corsage et aux poignets. Derrière sa tête se déroule un ciel sombre, de nuances amorties, où l'on distingue à peine quelques touches d'un azur fade et mourant. L'obstination avec laquelle, depuis son arrivée à Londres, Van Dyck éteignait ainsi la lumière derrière ses personnages, ferait croire que le soleil s'était couché pour toujours dans son imagination (1).

Nous avons étudié le portrait de Marguerite de Lorraine, qui se trouve à Florence, celui de Gaston d'Orléans d'après la gravure, car on ignore ce qu'est devenu l'original, et l'image équestre du prince de Carignan, que possède le musée de Turin : nous n'avons donc pas à y revenir. Le dernier personnage, Thomas de Savoie, était alors général en chef des troupes espagnoles dans les Pays-Bas, où il était arrivé le 11 avril 1634 (*Armorum et exercituum Catholicæ Majestatis in Belgio Præfectus et Gubernator generalis*). Outre la grande toile qui le représente monté sur son cheval de guerre, Van Dyck en exécuta une autre qui orne le château de Windsor et a été admirablement gravée

(1) Ce tableau a été très bien gravé par Pierre de Jode.

Digitized by Google

par Paul Pontius (1). On y voit le prince debout, jusqu'à mi-jambes, portant une armure complète, touchant de la main gauche son casque posé sur une table, tenant de la main droite un bâton de commandement. Un immense col de guipure tombe à plat sur sa cuirasse, et ses grands cheveux sombres s'y déroulent. On aperçoit au fond une draperie et un mur vaguement dessiné. Le tableau est exécuté à la manière du Titien, dans les tons chauds des écoles méridionales. Malgré son inquiète ambition, le prince avait un type vulgaire, des yeux trop petits et des nuances couleur de brique sur la peau, qui ont dû gêner beaucoup l'artiste, engourdir son imagination; ce n'était pas un heureux modèle. L'impression générale est qu'on a devant les yeux le portrait d'un homme mesquin. Van Dyck n'a pu, en conséquence, lui prêter le charme idéal dont il pare si fréquemment ses personnages. Le morceau est un bon travail de pratique, où l'on ne trouve à louer que la souplesse du pinceau et le talent de la facture.

A la même époque, durant ce séjour d'Antoine dans les Pays-Bas, demeuré pour tous les critiques et historiens un profond mystère, il peignit un autre chef de l'armée espagnole. Le comte Jean de Nassau-Siegen avait embrassé le catholicisme et, bien qu'appartenant à la famille de Guillaume le Taciturne, servit tour à tour sous le drapeau castillan et sous le drapeau de la France. « Il avait épousé, dit Kramm, une demoiselle Ernestine-Yolande, princesse de Ligne. Van Dyck les représenta ensemble, assis sur un trône et sous un dais, ayant près d'eux leur fils et leurs trois filles ; les personnages sont en pied, très habilement groupés, probablement de grandeur naturelle. Le morceau porte la signature : *Ant. Van Dyck, eques pinx.* 1634.

(1) « Grande pièce in-folio, un des chefs-d'œuvre de l'artiste », dit Wibiral.

Digitized by Google

Cette peinture se trouvait en 1808 chez le comte Cowper, dans la Grande-Bretagne; elle fut copiée et gravée en 1761 par Bernard Baron et dédiée au vicomte de Fordwich : l'estampe, d'une rare beauté, a 58 pouces hollandais de haut et 48 de large. » Je n'ai pas d'autres détails sur cette œuvre, qui doit être importante. Le comte de Nassau-Siegen avait été nommé maréchal de camp par le roi d'Espagne et remplissait les fonctions de capitaine général de la cavalerie, dans les troupes des Pays-Bas orthodoxes.

Outre le grand tableau de famille, Van Dyck peignit une toile où il figurait seul. Paul Pontius et Lucas Vorsterman le vieux ont gravé l'un après l'autre ce second portrait. L'estampe de Vorsterman est dédiée à « l'illustre princesse Ernestine de Ligne, femme du comte. » Était-elle déjà veuve? On pourrait le croire : le prince, né en 1583, mourut en 1638, quatre années seulement après l'époque où Van Dyck exécutait ses deux effigies.

Un plus grand personnage fit bientôt appel au talent du maître anversois. Il y avait deux mois seulement qu'il était en Belgique, lorsque l'archiduc Ferdinand, désigné par son frère le roi d'Espagne pour gouverner les Pays-Bas catholiques, fit son entrée à Bruxelles, le 4 novembre, après avoir passé la nuit au château de Tervueren. Cette grande solennité, survenue trop tôt, chagrinait « les magistrats, qui auraient voulu la retarder de quelques jours encore, pour terminer les préparatifs : des arcs de triomphe, dessinés par l'architecte Franquart et dont Gaspard de Crayer exécutait les figures allégoriques, s'élevaient sur tout le chemin que devait parcourir le prince, mais rien n'était achevé. Une députation avait été jusqu'à Montaigu le prier d'accorder quelques délais aux artistes de la capitale ; mais l'Infant, pressé d'arriver, n'avait pu la satisfaire, et il avait été

Digitized by Google

convenu que les décorations inachevées serviraient à la seconde entrée, au retour de ses visites aux principales villes du pays (1). » Le Cardinal-Infant (il était cardinal sans même avoir reçu les ordres) n'avait pas encore tout à fait vingt-cinq ans, puisqu'il avait vu le jour le 9 novembre 1609.

Mais il arrivait, le front couronné de cette lumière qu'on nomme la gloire. Le 6 septembre précédent, il avait remporté en Allemagne la victoire de Nordlingen. Au lieu de marcher directement du Milanais sur les Pays-Bas, il avait fait un détour assez grand par la Bavière, pour secourir l'Empereur et la Ligue catholique avec les vieux régiments espagnols et italiens qu'il commandait. Ses troupes s'étaient bientôt réunies aux bandes de l'implacable Ferdinand II et à l'armée auxiliaire du prince Charles de Lorraine. La jonction avait eu lieu sous les murs de Nordlingen, qui venait de repousser plusieurs assauts. Pour préserver cette place importante, les généraux suédois, le maréchal de Horn et le duc de Weimar coururent au-devant de l'armée catholique, en présence de laquelle ils se trouvèrent le 4 septembre au soir. La bataille commença le lendemain vers la chute du jour, gronda toute la nuit sans qu'un des adversaires pût remporter l'avantage, et recommença dans les premières heures du 6 avec plus d'acharnement et de fureur. Les régiments orthodoxes finirent par mettre en déroute les champions du libre-examen. Les troupes germaniques avaient un moment compromis le sort de la journée, mais l'infanterie et la cavalerie de l'Archiduc, soutenant leur vieille réputation, avaient décidé la victoire au moment où midi sonnait. Ce fut un mémorable triomphe : huit mille protestants jonchaient la campagne, d'autres furent massacrés dans leur fuite, quatre mille étaient prisonniers,

(1) Paul Henrard, *Marie de Médicis dans les Pays-Bas*, p. 495.

Digitized by Google

parmi lesquels se trouvaient les généraux de Horn et Cratz; 70 canons et 300 étendards, cornettes ou drapeaux restaient entre les mains des vainqueurs. Et cette exécution terrible, qui changeait toute la position de l'Allemagne, allait avoir pour l'Europe entière les plus graves conséquences. Rubens fut chargé de la peindre; elle fournit à Wouwerman le sujet d'un chef-d'œuvre qui orne la galerie de Munich (1).

C'est au milieu de ces brillants souvenirs que l'Archiduc faisait son entrée à Bruxelles, comme dans une poussière d'or illuminée par le soleil. Gaspard de Crayer et Van Dyck se trouvaient sur son passage, ou chevauchaient dans l'escorte du marquis d'Aytona, qui allait au devant de lui. Ayant contribué pour une si grande part aux travaux qu'on exécutait en l'honneur du vaillant cardinal, Gaspard de Crayer fut bientôt nommé son peintre officiel et chargé d'exécuter son image équestre; l'Infant pria Van Dyck de le représenter à mi-jambes, selon son habitude.

Le Louvre possède le premier tableau. L'Archiduc y porte une armure complète, avec un petit col rabattu de toile blanche et une grande écharpe couleur de vin vieux, jetée en travers de sa

(1) Le tableau de Rubens se trouve à Windsor, dans la salle qui porte son nom. Le Cardinal-Infant et le duc Charles de Lorraine y occupent une éminence et regardent une hauteur voisine, où on a posté une batterie de canons, qui foudroie les Luthériens. Ce doit être un épisode important de la bataille. Au-dessous du tertre, on voit l'armée espagnole, sous un ciel gris, dans lequel monte la fumée de la poudre. C'est une adroite combinaison, puisqu'il est presque impossible de reproduire l'aspect général d'une bataille. Les deux personnages principaux se trouvent tout à fait en vue. Mais l'exécution ne classe point cet ouvrage parmi lès meilleures toiles de Rubens.

Le tableau de Wouwerman décore la galerie de Munich et porte le monogramme du peintre. C'est une de ses plus belles pages. L'armée suédoise, cavalerie et infanterie, échelonnée à perte de vue dans la campagne, s'avance de la droite vers une colline, d'où les Allemands descendent à leur rencontre. Un engagement de cavalerie anime et occupe le premier plan. Deux chevaux et un soldat démonté gisent par terre; un autre champion, qui porte un costume bleu et un heaume, décharge sa carabine; à ses pieds, on voit le cadavre d'un troisième militaire. Ce morceau, d'une facture admirable, est un titre d'honneur pour le peintre. Il a de faibles dimensions: 1 pied 6 pouces 6 lignes de haut, sur 2 pieds 5 pouces de large.

Digitized by Google

cuirasse. Son élégant visage est encadré de longs cheveux d'un blond pâle, qui bouclent naturellement : ils donnent par opposition une extrême vivacité à ses yeux d'un brun sombre. Un front large et haut, d'un beau dessin, un nez bien fait, une bouche délicate, ornée de légères moustaches en croc, un teint blanc et rose achèvent de former un type d'une extrême distinction, qui a une certaine grâce féminine, circonstance bizarre pour un prince belliqueux, tressaillant de joie au bruit du canon et à l'odeur de la poudre. C'est une toile élégante, mais non pas de premier mérite.

Le portrait exécuté par Antoine décore le musée *Del Prado* à Madrid. Il retrace le prince Ferdinand jusqu'aux genoux, « avec le costume de cérémonie qu'il portait, dit le catalogue, quand il fit son entrée dans la ville de Bruxelles, en 1634. » Et il ajoute : « Ce tableau fut apporté de Flandres par le marquis de Leganes et décora le palais de Madrid depuis le règne de Philippe IV jusqu'à l'incendie de 1734, où on eut le temps de le sauver (1). »

A peine l'auteur y avait-il mis la dernière main que Paul Pontius en commença la gravure. Il est représenté vêtu d'une cuirasse et portant un bâton de commandement à la main. On lit au bas de l'estampe : PROSTRATIS APUD NORTELINGIAM S. ROM. IMPERII HOSTIBUS, AUGUSTIS AUSPICIIS BELGII HABENAS BRUXEL. SUSCEPIT MDCXXXIV, VI NOVEMB. GLORIÆ ÆTERNITATIQUE TANTI PRINCIPIS DEVOTUS ANT. VAN DYCK EQ. D.D. — PAUL PONTIUS SCULPSIT.

C'est-à-dire : « Après avoir abattu, près de Nordlingen, les ennemis du Saint-Empire romain, il prit les rênes de la Belgique le 6 novembre 1734, sous d'augustes auspices. Dévoué à la gloire et à l'immortalité d'un si grand prince, le chevalier Antoine van Dyck lui offre et lui dédie cette planche, gravée par Paul Pontius (2). »

(1) N° 1321. Hauteur, 1^m,07 ; largeur, 1^m,06. Toile.

(2) Le portrait de Madrid a été gravé une seconde fois par Crispian Queborn.

Digitized by Google

Il semble donc que le travail du burin ait pu être terminé pendant le séjour du grand coloriste dans les Pays-Bas, et qu'Antoine ait profité de sa résidence parmi les siens pour offrir l'estampe au Cardinal. Mais il s'en faut bien que ce portrait soit unique. Le puissant effigiateur en a exécuté au moins trois. Sur l'un qui a été gravé avec encadrement et sans encadrement, l'Archiduc porte à la main son bâton de général en chef, mais pas de cuirasse; sur le dernier, il est vêtu en ecclésiastique (1). On aurait dû se demander où Van Dyck avait vu le prince Ferdinand, et l'on aurait ainsi deviné son séjour dans sa patrie en 1634 et 1635, séjour d'une importance capitale pour l'histoire de ses travaux. Nous allons en fournir d'autres preuves curieuses.

Un tableau qui orne l'hôtel de ville, à Bergues-Saint-Winnox, près de Dunkerque, nous apprend que le peintre-poète avait emmené avec lui dans ce voyage son élève préféré, Jean de Reyn. C'est encore un portrait du Prince-Cardinal, avec sa tête charmante, son front superbe, ses beaux cheveux d'un blond pâle, couleur des épis mûrs. Il est à pied, debout, parfaitement posé : derrière la draperie de sa tente, on aperçoit au loin la bataille de Nordlingen, où il venait de briller par son courage et ses talents militaires. C'est un travail excellent, mais d'une couleur moins riche et moins harmonieuse que celle du maître. Pourquoi le prélat belliqueux se fit-il peindre par Jean de Reyn, quand Gaspard de Crayer et Van Dyck avaient déjà reproduit ses traits? Pourquoi cette image se trouve-t-elle dans la maison commune de Bergues? Ce sont là des questions difficiles à résoudre. Mais l'effigie peut avoir été demandée pour la collection jadis célèbre du monastère de Saint-Winnox, maintenant dispersée, dont la ville de Bergues a recueilli quelques épaves.

(1) Ces trois estampes ont été burinées par Lommelin, Pierre de Jode et John Paine.

Digitized by Google

C'est encore pendant cette absence de Londres, où il devait retourner, que Van Dyck exécuta deux portraits de Gaspard de Crayer. S'étant trouvé officiellement en rapport avec lui, l'infatigable coloriste devait, pour ne pas changer ses habitudes, tracer son image sur la toile. Descamps ne parle que d'une seule effigie et en raconte l'exécution avec des circonstances imaginaires, qui heurtent par tous les points la vérité. « Van Dyck, dans le premier voyage qu'il fit en Flandres, dit-il, pendant son séjour en Angleterre (1), passa par Gand pour y visiter son ami de Crayer et voir en même temps les progrès de son talent et de sa fortune. Dès le lendemain de son arrivée, il fut chez De Crayer, et pour ne pas le manquer, il eut envie de le surprendre; comme il était très matin, le domestique ne voulut point éveiller son maître. Van Dyck insista et le força d'aller avertir notre peintre qu'il était à Gand et qu'il l'attendait à sa porte. Ce nom frappa Crayer, qui sauta du lit et, un bras seulement dans sa robe de chambre, il courut au-devant de Van Dyck, qui éclata de rire de le voir dans un si plaisant déshabillé. — Je veux, dit-il, vous peindre dans ce désordre si convenable aux artistes, quand il est arrangé avec goût. — Il lui tint parole, mais cependant dans un habillement décent; ce portrait tient un rang parmi ceux des grands artistes que Van Dyck a immortalisés par son pinceau. »

L'absurde manière dont cette anecdote est racontée a beaucoup diverti l'Amateur anonyme. Il signale toutes les balourdises du narrateur. La principale, c'est qu'il place à Gand, où Crayer ne se retira pas avant 1650, neuf ans après la mort de Van Dyck, un fait qui eut lieu à Bruxelles en 1634. « Attaché au service du Cardinal-Infant, dit-il, Gaspard demeurait encore à Bruxelles,

Croirait-on que la première gravure, la plus importante, est demeurée inconnue au minutieux docteur Wibiral ?

(1) Cette phrase incidente, chose extraordinaire, constate le retour de Van Dyck parmi les siens, dont nous faisons l'historique : c'est un éclair vague dans une nuit profonde.

Digitized by Google

lorsque ce prince mourut dans le mois de novembre 1641. » Une chose non moins curieuse, c'est que ni l'un ni l'autre des portraits, où Van Dyck a peint Gaspard de Crayer, ne le montre en robe de chambre et en déshabillé. Que reste-t-il donc de cet épisode? Une seule circonstance probablement : c'est que Van Dyck s'empressa de visiter Gaspard de Crayer, dans cette belle maison avec un jardin, située place de la Monnaie, dont j'ai vu les derniers restes en 1853, et de fixer ses traits sur la toile. Ayant eu connaissance du fait par la tradition orale, Descamps, selon son habitude, a pris soin de le défigurer.

Van Dyck a représenté son émule de deux manières différentes, mais sur les deux toiles il porte un grand costume. La première, qui appartient au duc de Buccleuch, a été gravée par Paul Pontius et nous le montre vêtu d'un beau pourpoint de soie noire, avec des crevés de satin blanc, drapé dans un ample manteau, dont il tient de la main droite les pans croisés contre sa taille, pendant qu'il appuie la main gauche sur sa poitrine; une collerette volumineuse, à triple rang, couvre ses épaules. C'est un homme gras, bien portant, avec des moustaches courtes, une petite royale et une élégante chevelure, bouclée naturellement. La gravure est très belle, pleine de relief, et d'un vigoureux clair-obscur. L'inscription placée au bas fixe l'époque où le modèle fut exécuté; la voici : GASPARD DE CRAYER, ANTWERPIENSIS, HUMANARUM FIGURARUM MAJORUM PICTOR ET CARDINALIS FERDINANDI, HISPANIARUM INFANTIS, DOMESTICUS BRUXELLIS (1).

« Gaspard de Crayer, anversois, peintre de grandes figures humaines et attaché à la maison du cardinal Ferdinand, Infant d'Espagne. »

La seconde toile est perdue; mais nous la connaissons par

(1) Le premier état porte la signature de Martin van den Enden.

Digitized by Google



FRANCISCVS SNYDERS
VENATIONVM, FERARVM, FRVCTVVM, ET OLERVM PICTOR ANTVERPIÆ.
Ant. van Dyck pinxit et fecit aqua forti.

Digitized by Google

Digitized by Google

la gravure de Jacques Neefs : elle représentait aussi Gaspard de Crayer habillé avec luxe, drapé dans un large manteau, qui enveloppait son bras droit. La main, restée libre, montre de l'index quelque chose au spectateur, vers lequel la tête et le buste s'inclinent. La coiffure et les moustaches sont les mêmes. Rien, en conséquence, ne justifie l'anecdote publiée par Descamps, avec son étourderie habituelle.

Pendant ce séjour momentané dans sa patrie, Van Dyck ne travailla pas seulement pour des princes et des amateurs ; ce fut alors, par exemple, qu'il exécuta une *Adoration des Bergers* pour l'église Notre-Dame, à Termonde, qui la possède encore. Les archives de la fabrique mettent le fait hors de doute. On y lit dans les comptes de l'année 1635 : « Payé à M. Antoine van Dyck, peintre d'Anvers, pour avoir fait et peint le tableau de l'autel de Notre-Dame, représentant l'*Adoration des Bergers*, la somme de cinq cents florins, plus douze florins et dix-huit sous pour la toile dudit morceau. Pour quittance... LXXX, lib. IX, S. VIII gr. (1) ». C'est un tableau singulier, dont Van Dyck a sans doute imaginé l'ordonnance, mais auquel il doit avoir peu travaillé. Il y a de la vie, de l'animation, plus que le motif ne semblait l'admettre. Le charpentier de Bethléem, dans une attitude énergique, presque violente, salue les anges qui descendent vers le petit Emmanuel. Deux pâtres et une bergère adorent le nouveau-né dans des poses expressives et pleines de mouvement : ils paraissent s'élancer vers lui plutôt que lui rendre hommage. La Vierge, portant un costume rouge et bleu, le Christ enfant assis

(1) L'original de cette note n'ayant été imprimé que dans des publications peu connues, je crois utile de donner le texte. « Betaelt aen M. Anthonis van Dycke, schilder tot Antwerpen, over het schilderen ende maeken van de schilderye van Onse Lieve Vrauwen autaer, wesende eenen Kersnacht, de somme van vyf hondert guldens, mitsgaders twaelf guldens achtien stuyvers voor de tijke van tselve stuck. Per quittantie.... LXXX, lib. IX, S. VIII, gr. » Les derniers chiffres sont une supputation en livres flamandes.

29

Digitized by Google

sur ses genoux, sont bien dans le style de Van Dyck; la couleur, belle et forte, rappelle également sa palette; mais la raideur de la facture, les lignes anguleuses du dessin, la sécheresse du pinceau, le manque d'harmonie générale trahissent la main inexpérimentée d'un élève. On peut donc attribuer l'exécution à Jean de Reyn; son maître se sera contenté, selon toute vraisemblance, de faire quelques retouches au morceau dont il avait fourni le plan.

Voici une œuvre plus importante et plus curieuse, produite par un de ces coups d'audace que Van Dyck aimait à faire et où il était presque certain de réussir. En 1635, Rembrandt, quoique très jeune encore, puisqu'il avait vu le jour en 1607, révolutionnait l'école hollandaise et s'était déjà conquis une brillante renommée; dès l'année 1632, il avait exécuté la *Leçon d'anatomie*, qu'on regardait comme un chef-d'œuvre, et il peignait tous les jours d'admirables portraits dans un système nouveau, qui n'a aucun rapport avec la manière de Van Dyck. Un si puissant effort, un changement de front si hardi préoccupaient sans le moindre doute l'habile et profond calculateur, qui analysait d'un coup d'œil si pénétrant les méthodes, les goûts, les procédés et les styles. Une toile de Rembrandt devait être pour Van Dyck un sujet d'étude passionnée. Un moment vint où il connut à fond tous les secrets du jeune hérésiarque; il était passé maître, comme on l'a vu, dans ce genre d'investigation. Alors il éprouva le désir de se mesurer avec le hardi novateur, d'employer dans une lutte en champ clos les mêmes moyens, les mêmes artifices, les mêmes combinaisons de lignes, de couleurs, d'effets et de clair-obscur. Ce projet périlleux, il le réalisa aussitôt: la *National Gallery* de Londres possède le résultat que la passe d'armes a produit (n° 52). C'est le portrait en buste d'un amateur anversois, Cornélis van der Gheest, *artis pictoriæ amator*, comme dit

Digitized by Google

l'inscription de l'estampe gravée par le fameux Paul Pontius. Le gentilhomme porte un manteau noir, jeté sur un pourpoint de même couleur : un fond très sombre occupe toute la toile derrière lui; on voit à peine le costume et l'arrière-plan. La figure du personnage, au contraire, et la grande collerette molle, irrégulièrement plissée, qui entoure son cou, sont inondées de lumière. C'est un homme d'une soixantaine d'années, aux cheveux gris, presque blancs. Comme type, sa longue tête, avec un grand front, avec un bas de visage effilé, ne manque pas d'élégance. Il a l'orbite des yeux très profonde, les tempes creuses, le nez droit, long, régulier, une petite bouche qu'environne une barbe courte, peu abondante, et des moustaches légères. Les cheveux, plaqués sur la tête, sont aussi très courts et peu touffus. Le regard a une profondeur, une intensité extraordinaires et atteste une douleur concentrée. Il y a des larmes au bord des paupières.

L'exécution est d'une vigueur prodigieuse, aussi puissante que celle de Rembrandt dans ses meilleurs tableaux, et la facture identique. La couleur grasse, abondante, nette, ferme, accuse une habileté de pinceau tout à fait exceptionnelle. Les détails merveilleusement rendus communiquent à l'image un aspect de vérité surprenant; l'énergie de la touche lui donne un relief admirable. C'est la couleur dorée, moelleuse, particulière à Rembrandt dans ses chefs-d'œuvre. Mais, si étrange que cela puisse paraître, je dois dire que la touche est plus ferme, plus hardie, moins tâtonnée, moins rompue que celle du peintre hollandais dans sa seconde manière ; Antoine n'a connu que son premier style. Nulle part la facture ne trahit un moment d'hésitation. Chaque coup de pinceau est tombé à sa place avec l'action régulière des puissances de la nature. C'est la science la plus profonde, combinée avec une adresse infaillible. Une image ainsi exécutée dépasse même la nature : il serait très difficile

Digitized by Google

qu'un visage fût éclairé par le jour d'une manière aussi parfaite, que le fluide lumineux pénétrât de la sorte dans les replis de la chair, mît en relief et à leur plan les moindres détails.

Dans sa lutte contre le puissant fondateur d'école, Antoine n'a donc pas eu le désavantage. Sans doute il n'a pas éclipsé le *Doreur*, ni le beau portrait de Rembrandt par lui-même, où il s'est représenté dans un palais, vêtu comme un prince, avec une chaîne d'or au cou, merveille que possède le Louvre. Il n'a pas vaincu le poète de Leyde, pas plus qu'il n'a triomphé d'Antoine Mor; mais il a tenu tête à son jeune antagoniste aussi bien qu'au vieux maître. La comparaison est facile à établir au musée de Londres, car il possède des Rembrandt de premier ordre et admirablement conservés. Sa propre effigie, peinte par lui-même, est un chef-d'œuvre, une sorte d'apparition ; jamais on n'a fait du clair-obscur un plus savant usage. Et le caractère vivant de l'expression égale les mérites de l'exécution : la bouche est fine, gracieuse, distinguée, charmante ; l'œil avisé, scrutateur, froid, sec et malveillant. Le penseur profond, qui lutta toute sa vie contre une cabale acharnée, semble dire : « Quel est le sot ou le mauvais drôle que j'aperçois là-bas? Quel est le bélitre qui vient m'ennuyer, quel est le fripon qui vient me tendre un piège ? » Car c'est ainsi que Rembrandt jugeait l'espèce humaine, et il avait toutes sortes de motifs pour n'en pas concevoir une meilleure opinion. Nulle qualité ne manque à son portrait sarcastique. Mais la facture est prudente, soignée, calculée : elle n'a pas la fière décision, l'énergique tournure, l'incomparable sûreté de main, qui classent dans un ordre supérieur la toile de Van Dyck. Si donc le maître flamand n'a pas, dans cette tentative, surpassé les œuvres capitales du maître hollandais, il a éclipsé beaucoup d'œuvres de sa seconde manière, cinq portraits notamment qui décorent la même salle.

Digitized by Google

Qu'était-il donc arrivé à Cornélis van der Gheest ? Pourquoi cet air de désolation ? Avait-il vu les moines espagnols détruire sa famille sous prétexte de sorcellerie ? Avait-on mis à la torture, fait périr sur le bûcher une de ses filles ? Avait-on décapité un de ses fils ? Était-on venu arrêter sous ses yeux la mère de ses enfants, la compagne de toute sa vie, pour lui infliger un supplice atroce ? On pourrait le croire : il y a dans sa bouche, dans sa lèvre inférieure surtout une contraction nerveuse, qui exprime un chagrin sans bornes, une de ces afflictions que ne peut vaincre le courage. Quelle douleur amère, intime et profonde, dans cet œil au regard fixe, où l'on entrevoit tout un monde de souvenirs cruels et de pensées navrantes (1) !

Le manuscrit anonyme nous fournit encore plusieurs renseignements sur les travaux qu'Antoine exécuta dans son pays, en 1634-1635. Il peignit alors le portrait de l'abbé Scaglia, célèbre intrigant, issu d'une noble famille piémontaise, que l'on trouve mêlé à toutes les affaires du temps. Lorsque la vieillesse lui conseilla le repos, il choisit, pour abriter sa lassitude, le monastère des Recollets, à Anvers, où il suivit la règle de la maison et partagea la vie commune. Lorsqu'il fut ainsi retiré du monde, il employa une partie de sa fortune à des œuvres pieuses. Il fit construire dans l'église du couvent un bel autel de marbre, consacré à Notre-Dame des Sept-Douleurs et achevé en 1637. Mais, avant cette époque, il chargea Van Dyck de peindre le tableau qui représente le *Christ descendu de croix*, pleuré par sa mère, par saint Jean et par deux anges, œuvre admirable dont il orna aussi la chapelle monastique (2). Et il voulait en outre offrir son por-

(1) Pendant longtemps on a cru que cette toile représentait Gaspard Gevaerts, neveu de Rubens, mais l'estampe de Paul Pontius donne le vrai nom du personnage. En 1634, Gaspard n'avait que quarante ans. La grisaille du tableau se trouve à Bruxelles, dans la collection du comte Dubus de Ghisignies.

(2) Elle a passé du couvent au musée d'Anvers, où elle porte le n° 404. Je l'ai décrite

Digitized by Google

trait à la congrégation. Le savant effigiateur le peignit donc en pied, vêtu d'une soutane noire et d'un manteau de même couleur. C'était un personnage long et maigre, d'un type assez élégant, avec des moustaches et une impériale. Mais l'étroitesse du front, la cavité profonde des orbites, les joues creuses, le nez droit et mince, les pommettes saillantes, les longues mains aux doigts osseux, en pattes d'araignée, ne signalent ni une organisation d'élite, ni un esprit supérieur. Le regard est terne et mou, sans esprit, sans la vivacité des grandes natures, qui ont toutes une lumière, une émanation intellectuelle dans les yeux. Ce tableau original, que croit posséder le musée d'Anvers, se trouve à Saint-Pétersbourg. Le biographe anonyme avait déjà raillé Descamps d'avoir commis la même erreur. « Il cite comme un original, dit-il, le portrait de l'abbé Scaglia qui se voit chez les Récollets, tandis que c'est une faible copie du tableau peint par Van Dyck en 1634. Ce tableau, qui fut vendu en 1641, après la mort du prélat, s'est retrouvé à la vente de M. Delacourt, faite à Leyde en 1766, et a passé dans la collection de l'impératrice de Russie. » Voilà certes des indications positives. La toile orne, selon toute vraisemblance, les appartements de la famille impériale, car elle ne figure point au musée de l'Ermitage.

Le grand peintre avait exécuté un autre portrait du même diplomate, qui a été gravé par Paul Pontius. L'abbé de Stapharde y est représenté à mi-corps, le bras gauche appuyé contre le socle d'une colonne et montrant la terre de l'index. Il porte une soutane, avec une large ceinture, et un manteau rejeté en arrière sur les épaules. Sa physionomie est plus intelligente, plus avenante, que sur le grand portrait. Les yeux, encadrés de noirs sourcils, regardent bien. L'estampe, pleine de vigueur, de relief

plus haut, p. 283. N'ayant pas sous les yeux le texte de l'Anonyme quand j'ai parlé de cette toile, je l'avais supposée peinte deux ans plus tôt.

Digitized by Google

et nuancée par un habile clair-obscur, donne d'ailleurs de la vie au personnage et atteste, comme beaucoup d'autres planches burinées par le même artiste, combien il avait étudié les belles pages de Lucas Vorsterman (1).

Pour finir d'éclairer les travaux d'Antoine pendant son séjour dans les Pays-Bas en 1634-1635, empruntons au critique anonyme une dernière note. « Il profita de son voyage pour faire terminer sous ses yeux la gravure de son fameux *Christ à l'éponge*, dont l'estampe est aujourd'hui si recherchée. Peut-être aussi aida-t-il Rubens, qui, tourmenté par la goutte, travaillait aux esquisses et dirigeait les peintures des arcs-de-triomphe, pour l'entrée à Anvers du Cardinal-Infant, qui eut lieu le 17 avril 1635. » Cette hypothèse, d'une extrême vraisemblance, fixerait approximativement l'époque où Van Dyck retourna en Angleterre : il aurait traversé la Manche dans la seconde quinzaine du mois d'avril.

(1) L'œuvre de Paul Pontius reproduit, non pas le haut du portrait en pied, comme l'annonce le catalogue du musée d'Anvers, mais la seconde peinture. La grisaille qui lui a servi de modèle se trouve dans la Pinacothèque de Munich, où elle porte le n° 336 : elle a 9 pouces de haut sur 7 et demi de large.

Digitized by Google

CHAPITRE XXIII

RETOUR DE VAN DYCK EN ANGLETERRE. — SA VIE ET SES ŒUVRES DE 1635 A 1639.

La continuelle et prodigieuse fécondité de Van Dyck lasserait la patience même, épuiserait le courage le plus intrépide. S'il y avait eu des critiques d'art à son époque, ils auraient pu lui appliquer ce vers bien connu :

Vous marchez d'un tel pas qu'on a peine à vous suivre.

Son intarissable verve leur eût fourni, chaque semaine, la matière d'un ample feuilleton. Ses tableaux, après son retour en Angleterre, devinrent si nombreux, qu'en voulant tous les décrire et apprécier, je m'exposerais à être enfoui sous un éboulement, comme les terrassiers qui creusent un sol meuble. Je me bornerai donc aux œuvres principales, et encore me faudra-t-il en négliger d'importantes, pour ne pas me heurter contre les fastidieux gisements des catalogues et ne pas assoupir le lecteur.

Au printemps de l'année 1635, le grand physionomiste, qu'on pourrait nommer le la Bruyère de la peinture, ayant terminé en Belgique ce qu'il avait à y faire, s'embarqua pour la ville de Londres. L'aristocratie anglaise attendait son retour avec impa-

Digitized by Google

tience. Les fiers seigneurs et les dames coquettes voulaient tous réjouir leur amour-propre en se contemplant sur ses toiles, comme dans des miroirs qui les embellissaient. La noblesse accourut donc de nouveau dans son atelier, il reprit son train de vie fatigant et ruineux. Quel dommage qu'il n'ait pas écrit ses mémoires, ou qu'un biographe de ses amis ne nous ait pas laissé des notes abondantes sur ses liaisons et ses travaux! Que d'incidents curieux ont dû barioler cette existence agitée! Voulez-vous connaître intimement la cour d'Angleterre, la voir encore vivante et brillante, dans ses habits de fête ou dans son négligé du matin, avec ses types, ses passions, ses caractères, ses joies et ses tristesses, avant l'orage qui devait la disperser, abattre les uns, proscrire les autres? Adressez-vous à Van Dyck, allez dans les galeries et les châteaux étudier les personnages qu'il a doués d'une seconde vie et qui forment une troupe immortelle, ou examinez une riche collection d'estampes, car il a eu de nombreux interprètes ; cinquante-deux graveurs, au minimum, ont reproduit ses tableaux par divers procédés.

Ce fut avant son départ de Londres, ou peu de temps après son retour, qu'il peignit un chef-d'œuvre maintenant exposé à Milan, au musée de La Brera. Il nous montre une jeune femme habillée de noir, vue jusqu'au-dessous des genoux, qui semble avoir vingt ans : la mort prématurée de l'homme dont elle portait le nom l'avait sans doute rendue veuve de bonne heure. Une croix attachée avec un ruban noir attriste le haut de son corsage. Elle a un type quelque peu anglais, et son costume est celui qui parait les dames des îles Britanniques sous le règne de Charles Ier. Une collerette en forme de van borde le haut de sa robe, des perles magnifiques pendent à ses oreilles, un collier de perles entoure son cou, une guirlande de perles tombe sur sa poitrine, des bracelets de perles ornent ses poignets. Les linéaments de son visage ont

Digitized by Google

une grande délicatesse ; elle a de jolis yeux noirs, dont les sourcils forment une ligne mince et régulière. Ses beaux cheveux, couleur châtain clair, se groupent en deux touffes à droite et à gauche de la tête ou tombent sur le front en petite frange, au-dessous d'une raie horizontale, mode qu'on a reprise de nos jours. Ses mains charmantes sont peintes avec un soin extrême. Pour fond : à droite, une colonne ; à gauche, une volumineuse draperie jaune ; derrière l'aimable veuve, un espace sombre qui lui donne du relief.

C'est un des portraits les plus nets, les plus clairs de facture, que le pinceau de Van Dyck ait jamais tracés. Les moindres plis, les moindres rubans du costume noir sont visibles et distincts. Chaque détail est à son plan. On ne pouvait ménager au spectateur une vision facile et complète avec moins d'efforts apparents, avec des combinaisons de lumière et de couleur plus habiles. Partout se révèlent une science et une adresse consommées (1).

On peut rapprocher de ce tableau, pour la grâce et le charme, le portrait du jeune comte Philippe de Pembroke, debout, la main gauche appuyée sur la hanche, tenant de la main droite, qui est nue et très belle, l'écharpe jetée sur la cuirasse. Cette arme défensive et l'épée sont tout ce qu'il y a de militaire dans le costume : des manches de soie, une jaquette, des hauts-de-chausses de même étoffe ont un aspect entièrement pacifique. C'est la tête élégante et naïve d'un jeune homme de dix-huit ans (l'œuvre porte : *Ætatis suæ* XVIII), avec une abondante chevelure naturellement bouclée, qui tombe sur le front, presque jusqu'aux sourcils. Les grands yeux pleins d'attention, de réflexion et de douceur, les traits délicats, un certain charme féminin contrastent d'une manière piquante avec l'attirail militaire. On pren-

(1) Toile, hauteur, 1m,36 ; largeur, 1m,06.

Digitized by Google

drait cet avenant seigneur pour une Clorinde. Le tableau appartient au comte de Verulam ; Pierre Lombard en a fait une gravure attrayante, pleine d'effet et de morbidesse.

Le plus ample travail que l'artiste flamand ait peint, comme effigiateur, dans les Trois-Royaumes est la grande toile qui représente la famille Wilton. Elle orne encore le château de ce nom, près de Salisbury. L'auteur s'est donné beaucoup de peine pour varier les attitudes des personnages; mais on lui reproche d'avoir traité chaque individu isolément, de n'avoir pas imaginé un motif qui les eût groupés d'une manière naturelle, qui eût donné à leurs traits une expression voulue et accentué leurs poses, comme l'ont si bien fait Gonzalès Coques, Rembrandt, Van der Helst et d'autres encore. Le père et la mère, Philippe, comte de Pembroke, et sa femme, habillés tous deux en soie noire, sont assis, vers la droite, sur des fauteuils que porte une estrade; près d'eux, à gauche, leurs cinq fils, groupés dans des attitudes diverses, en occupent les marches. Leurs vêtements sont de couleurs très variées. En face d'eux, à droite de l'image, on voit leur unique sœur, mariée au comte de Caernarvon, placée un peu plus haut que lui et vêtue de soie bleu pâle. Mais la personne qui attire principalement les regards est lady Mary, fille du duc George de Buckingham, portant une robe de satin blanc, que le vieux comte de Pembroke montre de la main. Elle arrive seule jusqu'au premier plan, avec un des héritiers, qui suit des yeux dans l'air trois petits anges : l'artiste a représenté sous cette forme surnaturelle deux fils et une fille morts prématurément. Des colonnes et une grande tenture, où sont brodées les armes de la famille, composent le fond. Les personnages sont assez bien groupés, en ce qui concerne les lignes, les formes, les ombres et les lumières ; il y a de la dignité dans les attitudes et les expressions, de l'opulence et de la variété dans les cou-

Digitized by Google

leurs. Ce qui manque, c'est l'intérêt d'une action commune. Cet énorme travail ne fut payé à l'artiste que 500 livres sterling ou 12,500 francs. « Un nettoyage maladroit et une restauration plus maladroite encore, dit Smith, l'ont fortement endommagé. » Le comte de Caernarvon en possède l'esquisse. Bernard Baron l'a gravé en 1740.

Le second ouvrage, comme étendue et complication, est celui qui représente toute la famille Arundel. Lord Howard et la comtesse sont assis sur des fauteuils; leurs cinq fils, venant de la droite, s'approchent d'eux. Le plus âgé présente à son père une épée, le dernier dans les rangs un casque, armes d'attaque et de défense enlevées à Jacques IV, roi d'Écosse, par Thomas, duc de Norfolk, pendant la bataille de Floddenfield. Le plus jeune porte un bouclier rond, donné, au seizième siècle, par le duc de Toscane, à Henri, comte de Surrey, dans la ville de Florence (les comtes d'Arundel étaient en même temps comtes de Surrey). Une bataille romaine occupe le champ du bouclier. Derrière les fils marche une naine difforme, qui ne produit pas bon effet. A gauche de la mère se tient debout une jeune personne, que l'inscription de la gravure désigne comme étant la fille de lord Maltravers, l'aîné des cinq enfants. En somme, l'ordonnance de la scène, où abondent les lignes droites, n'est pas heureuse. Aussi le tableau ne fut-il jamais peint, comme nous l'apprennent John Smith et l'Anonyme. Van Dyck se contenta de le crayonner; Philippe Fruytiers, avec le dessin, fit une miniature, qui servit à Georges Vertue pour graver une estampe.

Un grand nombre des personnages que Van Dyck a peints à cette époque ont eu, comme le Roi lui-même, la destinée la plus malheureuse et la fin la plus tragique. Nous avons décrit le beau portrait du comte de Strafford, la victime volontaire ; l'image du comte de Montrose, le vaillant capitaine, le champion

Digitized by Google

du trône, qui mourut aussi sous la hache, éveille le même genre d'intérêt et de sympathie. Van Dyck l'a représenté à mi-corps, en armure complète, avec un rabat sur son hausse-col. Son type ne manque pas d'originalité : il a de grands yeux couronnés d'épais sourcils, des moustaches en pinceaux, une étroite impériale, le menton bien fait, les joues grasses, de longs cheveux flottants, qui tombent librement sur les épaules et sur le front. Ses prunelles dardent un regard intense. Mais il manque à ce garçon bien portant le fier maintien, l'élévation des natures héroïques. On croirait plutôt voir le portrait d'un convive joyeux, d'un galant cavalier, que celui d'un chef intrépide, que le visage d'un martyr. Cette image, du reste, fut peinte dans des temps heureux, quand la haine, le danger, les cruelles alternatives et les profonds ressentiments des guerres civiles n'avaient pas encore secoué son âme, troublé le limpide courant de sa vie. L'orage n'était pas encore descendu sur ce front tranquille, n'avait pas électrisé ce cœur insouciant. Peut-être avait-il une organisation pacifique, portée au plaisir et à la gaieté. L'héroïsme est la poésie du malheur : les individus et les peuples n'en ressentent les commotions, n'en manifestent l'énergie sublime que dans les temps d'infortune : c'est une flamme qui doit être allumée par la foudre. Les jours d'épreuves se levèrent pour le comte de Montrose après que Van Dyck eut réfléchi sur sa toile la placidité d'une vie sans nuages et sans éclairs. Et il eut le malheur de combattre d'abord parmi les antagonistes de la cause pour laquelle il devait mourir (1).

Certaines effigies, dont les modèles n'ont pas joué un grand rôle ou subi des malheurs extraordinaires, éveillent l'intérêt par suite des relations amicales de l'auteur avec eux. Telles sont

(1) La toile se trouve en Angleterre, au château de Buchanan-House.

Digitized by Google

les images qu'il a exécutées de sir Endymion Porter. C'était lui, on se le rappelle, qui avait acheté à Van Dyck, pour le compte du Roi, le tableau figurant la *Séparation de Renaud et Armide*, la première œuvre du peintre flamand acquise par le prince (1). Jacques Ier, père de Charles, l'avait aimé à cause de son esprit vif et pénétrant; Charles Ier lui-même appréciait fort ses qualités morales et intellectuelles, son érudition, la facilité de sa parole, sa douceur, sa haute expérience, l'instruction qu'il avait glanée pendant ses voyages, son habileté à parler plusieurs langues. Il avait d'ailleurs accompagné le prince dans son équipée romanesque en Espagne. On le voyait donc sans cesse à la cour, prenant part à toutes les cérémonies et à toutes les fêtes. Il était en outre colonel du 1er régiment d'infanterie. Une convenance de natures, sans le moindre doute, le lia intimement avec le peintre d'Anvers. Un tableau du musée de Madrid prouve leurs sentiments de cordialité. L'artiste a voulu peindre leurs deux images sur une même toile. Le coloriste est vu de dos, mais l'inflexion de sa tête montre au spectateur son profil; complétement vêtu de noir, il ramène son manteau devant lui avec sa main droite ; sa main gauche, couverte d'un gant, est appuyée sur un bloc de pierre. Endymion, vu de face, est complètement vêtu de blanc : il porte un justaucorps de satin, avec des manches à crevés, ornées de rubans ; ses longs cheveux encadrent élégamment sa tête. Il appuie sa main gauche sur le bloc de pierre placé au premier plan. Le hardi contraste des deux costumes, l'un blanc, l'autre noir, et l'habileté avec laquelle un si dangereux programme a été exécuté, ont rendu cette toile célèbre.

(1) Cette toile, vendue aux enchères le 27 octobre 1649, pour 80 livres sterling ou 2,000 francs, est restée à la France et orne le musée du Louvre, comme le sait déjà le lecteur ; d'autres ouvrages ont aussi appartenu au roi d'Angleterre, outre la *Mise au tombeau* du Titien.

Digitized by Google

Thomas Lawrence en possédait un dessin, qui a été gravé à l'eau-forte ; le tableau a été buriné par Selma dans un cadre ovale.

Le comte de Hardwicke, en Angleterre, possède une image isolée d'Endymion, où l'artiste a encore essayé un tour de force avec son pinceau. Le gentilhomme a pour costume un justaucorps de soie écarlate et chatoyante, sur lequel se drape un manteau pourpre. Il n'y a que les grands maîtres de la palette auxquels ces audacieuses tentatives réussissent. Le visage, dessiné de trois quarts, annonce la quarantaine ; Endymion avait le teint fleuri, la barbe et les cheveux d'un brun pâle. On ne voit que la main gauche, dont un doigt montre la terre, comme pour rappeler la fin de l'homme.

Un tableau, qui paraît être le pendant de cette toile, orne la collection d'un autre amateur anglais, le comte d'Egremont. Il représente mistress Porter vers l'âge de trente-cinq ans : elle a aussi un beau teint, et ses cheveux bouclés forment des grappes sur les côtés de sa tête. Son corsage de soie brune est égayé de fleurs jaunes ; des agrafes de bijouterie ferment ses manches fendues ; elle relève de la main gauche sa jupe de soie bleue, et tend la main droite pour prendre quelques roses sur une table.

Un quatrième ouvrage montre groupés ensemble Endymion Porter, sa femme et ses trois fils. Aucun membre de la famille, par suite, ne nous demeure inconnu (1).

Étudier, analyser, classer les portraits seulement, peints par Antoine, que possède l'Angleterre, demanderait un livre spécial. Dans ses notes sur Walpole (édition de 1826), énumérant les ouvrages qui ornent la collection royale et les divers châteaux de

(1) Cette œuvre décore un des châteaux de la famille royale, en Angleterre. Elle faisait partie des nombreuses toiles de Van Dyck que possédait le fameux Pierre Lely, comme sujets d'étude (nº 112 de sa vente après décès). Devenue la propriété de la famille Buckingham, elle fut achetée pour le roi Georges IV soixante guinées, en 1831, lorsqu'on adjugea aux enchères la collection de la duchesse.


Digitized by Google

la Grande-Bretagne, Dallaway en compte 198, qu'il avait examinés et qui lui semblaient du maître. Or, il ne mentionne même pas les cabinets de Londres alors existants et ne pouvait connaître certaines galeries importantes formées depuis, comme celle que lord Hertford a léguée à sir Richard Wallace (1). Pour obtenir des propriétaires la permission de voir, d'examiner à loisir ces toiles éparpillées sur le sol de l'Angleterre, pour franchir les distances et prendre des notes, il faudrait trois ou quatre mois. Ce serait une longue et difficile expédition, que devrait suivre un travail littéraire non moins ardu. Et peut-être ferait-il perdre patience au lecteur. Pour le moment donc, le public se contentera de trois ouvrages, qui lui donneront des renseignements préliminaires : le volume de Waagen, qui a été traduit en anglais et accompagné de suppléments, le *Catalogue raisonné* de Smith et le livre de Zswykowski. Ce ne sont par le fait que des nomenclatures, des essais arides et insuffisants, où l'on chercherait en vain l'analyse morale et l'analyse technique, sans lesquelles on ne pénètre au fond d'aucune œuvre ; mais ces lanternes répandent quelques lueurs sur la matière, en attendant la clarté plus vive du grand jour. Ne pouvant faire mieux, nous nous bornerons provisoirement à compléter nos études sur le Louvre, sur la collection de Windsor et la *National Gallery*, à signaler quelques pages exceptionnelles qui montrent dans le talent du peintre anversois des aspects ignorés ou peu connus.

Telle est une ébauche frappante du musée de Londres, que le catalogue désigne comme une *Étude de cheval* (n° 156). C'est une étude, sans doute, mais que pourrait y ajouter une exécution plus finie? L'œuvre est intéressante et dramatique au dernier

(1) Outre cette collection fameuse, il y a maintenant dans la capitale des Trois Royaumes les galeries Bridgewater, Grosvenor, Landsdowne, Stafford, Buccleuw, Baring, etc. L'ancienne galerie du comte Grey appartient depuis peu au marquis de Ripon.

Digitized by Google

point. Un cheval blanc, maigre, et qui paraît épuisé de fatigue s'avance presque directement vers le spectateur. On le dirait échappé de quelque champ de bataille. Il a la bouche ouverte, des yeux sinistres, la crinière au vent. Il semble voir une apparition dans le ciel obscur, terne et lugubre. Une lumière jaunâtre éclaire sa robe comme une lueur d'orage, ou comme un dernier rayon du crépuscule. Un peu plus loin, un autre cheval blanc, qui se dessine dans la pénombre, paraît aussi fuir une scène de carnage. Van Dyck aurait-il vu dans les Pays-Bas ou en Angleterre ces chevaux tragiques, après quelque lutte sanglante? Peints d'une belle couleur, chaude et forte, ils impressionnent vivement l'imagination.

Le grand physionomiste, auquel le duc de Buckingham avait été si peu favorable, eut la chance singulière de peindre toute sa postérité. Nous avons décrit les portraits de ses deux fils, qui ornent le château de Windsor : le même palais contient l'image de sa fille, la duchesse de Richmond, que Van Dyck exécuta dans les derniers temps de sa vie.

La jeune femme est représentée avec les attributs de sainte Agnès, l'agneau et la palme. Sa destinée fut bizarre, mais non malheureuse, comme celle de son père et de ses frères. Unie à lord Charles Herbert en 1634, lorsqu'elle n'avait que onze ans, elle perdit son mari l'année suivante. Élevée dans le palais du roi, elle servait de compagne à ses enfants. Un jour qu'elle avait grimpé sur un arbre du jardin pour cueillir des fruits, le prince, l'apercevant de loin, crut que c'était un grand oiseau et dit à un beau jeune homme, M. Porter, d'aller le tuer. Mais, en approchant de l'arbre avec son fusil, le chasseur distingua la jeune espiègle et lui annonça l'ordre qu'il venait de recevoir. Cette méprise l'amusa beaucoup, et elle dit en riant :

— Nous allons jouer un bon tour à Charles.

Digitized by Google

— Lequel ?

— Je vais me coucher dans un grand panier, que l'on transportera chez le Roi. Vous lui direz que vous avez pris l'oiseau vivant.

— Excellente idée ; nous nous amuserons.

Quand le panier fut dans la chambre du Roi, Porter lui annonça la capture, en ajoutant : « C'est un si bel oiseau que, si j'avais eu le malheur de le tuer, j'en serais mort de chagrin. »

Le prince, curieux de voir un gibier si rare, leva le couvercle : aussitôt Mary Villiers, lui jetant les bras autour du cou avec une aimable câlinerie : « Oh ! le méchant roi, dit-elle, oh ! le méchant roi, qui ordonne de tuer une petite fille ! Et cette petite fille est une pauvre veuve ! » En grandissant, elle devint extrêmement belle : on admirait beaucoup la noblesse de son air et de son maintien.

Sa première union avait été un mariage fictif : elle était encore très jeune lorsqu'elle épousa en secondes noces Jacques Stuart, duc de Richmond, avec un douaire de 500,000 francs. Charles Ier avait pour lui la plus haute estime, et il la justifia par son dévouement pendant la guerre civile. Étant mort sous la Restauration, en 1665, sa veuve, alors âgée de quarante-deux ans, contracta une nouvelle union avec Thomas Howard, frère du premier comte de Carlisle. On disait de lui qu'il n'y avait pas, en Angleterre, un homme plus brave et plus distingué. Lui aussi mourut avant la duchesse, en 1678 : elle termina ses jours sept ans après, en 1685.

Mais elle vit encore sur la toile où Van Dyck l'a peinte. C'est un de ses derniers ouvrages, car il ne l'a point représentée avec la taille d'une petite fille : elle a les proportions d'une femme faite : or, elle n'était âgée que de dix-huit ans lorsqu'il mourut. Debout, regardant vers la gauche comme si elle attendait quel-

Digitized by Google

qu'un, elle porte une robe de satin blanc, autour de laquelle s'enroule une écharpe bleue. C'est vraiment une jolie personne, mais elle n'a pas dans la physionomie la vivacité qu'on s'attend à y voir : l'âge, sans doute, la rendit bientôt sérieuse. On ne peut nier que son image ne soit un beau travail, moelleux et harmonieux ; seulement la dernière méthode du peintre y est parvenue à ses limites extrêmes, y produit toutes ses fâcheuses conséquences. L'atténuation exagérée des couleurs et la faiblesse du clair-obscur, on pourrait presque dire l'absence de lumière, détruisent le relief, anéantissent la perspective. Rien ne s'échelonne, tout s'agglomère. Les formes de la jeune duchesse s'appliquent sur le fond, au lieu de s'en détacher. Le blanc de la robe n'est plus du blanc, c'est une nuance douce et vague, une couleur de brouillard que nulle expression ne pourrait désigner. L'écharpe bleue n'est pas bleue, tant le peintre, dans ses idées systématiques, a cru devoir en amortir, en affaiblir, en mélanger et subtiliser la couleur. Le tableau, par suite, manque d'effet, malgré les emblèmes qui paraissent avoir pour but de l'animer, de le rendre plus intéressant. La jeune femme semble à demi voilée sous un rideau de brume. Il faut l'œil expérimenté d'un connaisseur pour discerner, dans cette peinture vague et terne, les mérites de l'exécution et la manière de Van Dyck.

Les mêmes remarques s'appliquent à une autre toile de Windsor, qui représente la comtesse de Dorset, jolie fille aux yeux aimables, au gai visage, debout près d'un arbre, en avant d'un rocher. Elle porte une robe de satin blanc et une écharpe blanche. Le parti pris de tout sacrifier à l'harmonie a rendu ce tableau terne, d'un aspect uniforme : on le croirait exécuté pendant le crépuscule. Il manque de relief, de vigueur et même de perspective : la comtesse semble incorporée à l'arbre et au rocher. Ici encore il faut l'œil d'un connaisseur pour apprécier le travail

Digitized by Google

du pinceau, la délicatesse de la touche : une si jolie personne méritait mieux.

Elle n'avait pas de chance, du reste. Son premier mari, le comte de Dorset, étant venu à mourir, elle épousa en secondes noces Philippe Herbert, comte de Pembroke et de Montgommery. Elle ne pouvait plus mal tomber. Pieuse, libérale et spirituelle, la jeune veuve se trouva intimement unie aux vices d'un débauché sans raison et sans scrupule, qui dissipait son bien et jetait au vent toutes ses illusions. Comment l'avait-il séduite ? Par la fougue dangereuse de ces libertins que leurs violentes passions arment souvent d'une électricité funeste. On croit à la sincérité d'un amour qui n'est qu'une exaltation nerveuse et sensuelle. Héritière des Cliffords, comtes de Northumberland, Anne de Pembroke passa le reste de ses jours dans une solitude triste et fière.

On ne voit pas sans surprise dans la collection de Windsor les portraits de deux poètes à la mode sous Charles Ier, tous deux chambellans du prince (*gentlemen of the Privy-Chamber*), enveloppés maintenant d'une ombre épaisse, dont les noms même seraient oubliés sans le pinceau de Van Dyck, Thomas Carew et Thomas Killigrew. Le premier, originaire du Devonshire, où il était né en 1589, mourut en 1639. On admirait la grâce de ses manières et sa poésie amoureuse : il célébrait à la façon des Italiens des maîtresses plus ou moins chimériques. Sa muse, pour parler comme de son temps, prodiguait les chansons, les sonnets, les élégies, les pastorales, les épitaphes ; on lui trouvait de la délicatesse, de l'esprit, de la facilité. Le goût des ingénieuses sornettes régnait alors dans les hautes classes. Il relevait d'ailleurs ses fadaises sentimentales de quelques traits libertins. Sa fausse gloire est descendue tout entière avec lui dans la tombe. Thomas Killigrew était beaucoup plus jeune et lui survécut longtemps, car il vint au monde en 1611, à

Digitized by Google

Hanworth dans le comté de Middlesex, et mourut en 1682. Il partagea la bonne et la mauvaise fortune de Charles Ier, noble conduite dont Charles II, par extraordinaire, lui fut reconnaissant. Il plaisait au prince par son esprit et sa hardiesse. Jamais courtisan peut-être n'a osé prendre avec un souverain de telles licences. Hamilton en cite des traits curieux, qui prouvent d'ailleurs une grande finesse. Il composait des pièces de théâtre langoureuses et voluptueuses, où s'épanouissaient en fusées les mêmes concettis méridionaux, les mêmes recherches de langage que dans les poésies de son émule,

L'artiste flamand a inventé, pour les peindre, une mise en scène ingénieuse. Carew, le bras gauche appuyé sur un socle de colonne, la tête appuyée sur sa main, réfléchit à une lecture que vient de lui faire son collègue. Il a un beau type, d'un caractère noble et sérieux, qui ne concorde guère avec l'afféterie de ses ouvrages. Dans sa main droite, il tient un papier sur lequel sont tracés de bizarres dessins. On ne pouvait rendre plus habilement l'attention et la méditation. Thomas Killigrew, assis devant lui, ayant abaissé le manuscrit dont il lui faisait la lecture, lui donne des explications. Il a un type vulgaire, bien inférieur à celui du poète galant et subtil; l'expression et les traits de son visage ne dénotent en aucune manière la spirituelle audace, qui amuse le lecteur dans les *Mémoires de Grammont*. Le tableau porte la date de 1638. Il est peint dans des nuances amorties et rompues qui lui donnent presque l'air d'un camaïeu : le bistre domine partout, envahit les chairs, les costumes, le ciel même et l'architecture. Cette teinte uniforme communique au tableau une apparence conventionnelle. La nature est plus libre, plus variée; la différence des couleurs sert à échelonner la perspective, à marquer le relief des objets. Dans toute la page les saillies manquent, les formes s'appliquent l'une sur l'autre;

Digitized by Google

Carew ne se détache suffisamment ni de la tenture, ni de la colonne et des murailles. L'harmonie est obtenue, chose regrettable, aux dépens de la force, de l'éclat et de la vérité.

Van Dyck eut-il raison d'adopter cette manière exclusive et systématique? Je ne le crois pas. Il abandonnait ainsi une des qualités principales de son maître, la clarté. Nous avons déjà touché ce point, mais il faut y revenir, à cause de son extrême importance. Rubens, qui a un caractère flamand sous presque tous les rapports, a un caractère français par la lucidité extrême de sa facture. Rien dans ses tableaux ne gêne, n'embarrasse la vue, ne la fatigue et ne la rend perplexe : tout y est net, précis, arrêté comme une page bien écrite.

Lui aussi a quelquefois cherché l'harmonie d'une façon prédominante; mais, alors même, il ne perdait point la clarté de son style. Le musée du Louvre en possède une preuve tout à fait singulière (n° 460). La toile retrace Hélène Fourment, la seconde femme du peintre, assise dans un fauteuil, portant sur ses genoux un petit garçon, qu'elle entoure de ses deux bras et de ses mains croisées. Devant elle se tient debout une petite fille qui les regarde. Un arbre indiqué par un léger frottis occupe le fond. Une certaine nuance d'or, mêlée de roux, forme la couleur dominante du tableau, variée par quelques autres teintes légères. Il y a un peu de rouge, un peu de lilas, un peu de gris, mais tellement délicats, tellement vaporeux, qu'on dirait une brume fixée sur la toile. Le ton le plus fort est la toque ponceau du petit garçon. Hélène porte une robe volumineuse, qui a la couleur vague, incertaine, d'une feuille de rose blanche, fanée depuis quelques jours. Eh bien, dans cette espèce de rêve du pinceau, dans cette toile qui a l'apparence d'une vision fugitive, toutes les formes sont nettes, facilement saisissables, malgré leurs moelleux contours, et se détachent l'une de l'autre : un

Digitized by Google

savant clair-obscur les met en relief et à leur place. Van Dyck, pour atteindre une harmonie suprême, n'a pas fait de plus violent effort; mais le chef d'école a été droit au but : l'élève a pris un chemin de traverse, où il s'est égaré. Voilà comment le génie maintient sa domination, en prouvant sa force et la sûreté de son coup d'œil.

Les Français tiennent beaucoup à la clarté du style, et ils ont raison, car un style confus, embrouillé, indécis, est comme un air plein de brume, comme une eau trouble et malpropre. La peinture a une qualité analogue. Il faut que tout dans un tableau, absolument tout, soit visible, net et précis. Le sujet, pour que l'on comprenne le motif; l'ordonnance, pour qu'on sache ce que fait chaque personnage, ou pour que chaque objet soit à sa place ; le dessin, pour que l'œil perçoive aisément les formes ; la couleur, parce que c'est elle qui montre tout le reste, avec l'aide du clair-obscur, dont l'habile agencement doit contribuer à mettre les divers éléments de l'œuvre en relief et en perspective. Dès qu'il y a incertitude, amphibologie, dès que l'effort commence, le plaisir cesse ou diminue à proportion de la fatigue : on exécute une sorte de travail, au lieu de recevoir une impression facile, agréable et poétique.

Rubens, que nous citions tout à l'heure, nous fournirait au besoin une seconde preuve de cette vérité. C'est le tableau du musée d'Amsterdam qui offre aux yeux, comme symbole de la *Piété filiale*, la jeune Romaine nourrissant de son lait son père condamné à mourir de faim dans sa prison (n. 335). Assurément le vague, le doute, l'ambiguité ne pouvaient mieux se produire que dans l'ombre d'un cachot. Eh bien, l'adroit pinceau du maître flamand a su conjurer les ténèbres. La jeune fille, qui porte une robe rouge, qui a écarté sa chemise pour dégager ses seins, illumine, pour ainsi dire, de ses belles chairs blanches et

Digitized by Google

roses, de ses cheveux pâles et de son vêtement splendide, une partie de la prison. La face, le buste dorés du vieillard et son lambeau de draperie blanche éclairent l'angle le plus obscur. On distingue sans effort les hommes même qui regardent à travers la grille du soupirail, qui ont le dos tourné au jour. Partout les ombres fortes ne servent qu'à mieux accentuer les contours et les reliefs. On ne trouverait pas une toile plus nette, plus opulente et plus harmonieuse, et cependant aucun motif n'était plus propre à engendrer le vague et la confusion, à inspirer une œuvre trouble, énigmatique, gênante et fatigante pour la rétine.

Sans doute on ne voit pas tout dans la nature; çà et là des obscurités, des indécisions arrêtent l'œil et le mettent au défi. En plein jour même, dans les rues, dans les bois, dans les champs, il arrive que certains objets se dessinent mal, ne se détachent pas bien les uns des autres, que les saillies des formes apparaissent seules, que les contours s'effacent. Mais l'art doit dominer la nature, et les grands artistes le comprennent ainsi. Les perplexités de la vue les choquent et leur sont odieuses. Ils veulent que dans l'obscurité même le regard saisisse tout. Le chef de l'école d'Anvers spécialement ne néglige rien pour obtenir ce précieux résultat. Non-seulement il n'admet sur ses toiles que des ombres diaphanes, mais par un savant usage du clair-obscur, par la diversité des couleurs, des tons et des reliefs, par un habile emploi des transitions, qu'il multiplie et dispose avec un art prodigieux, il facilite partout la vision, il répand partout la lucidité. Jamais une incertitude, un pénible effort du regard ne trouble et ne diminue la joie des spectateurs. S'il avait écrit, il aurait écrit à la manière française, en conservant sa fougue et ses caprices.

Cette netteté d'exposition et la science qui permet de l'obtenir,

Digitized by Google

Rubens les a communiquées à tous ses disciples : Jordaens, Quellin, Van Thulden, Jean van Hoeck, Diepenbeck, David Teniers fils pratiquaient admirablement ses leçons. Ils n'hésitent, ne tâtonnent jamais, ne font jamais fausse route. Les arrière-petits-fils du grand initiateur, les derniers représentants de son école, Watteau et Pater, suivaient eux-mêmes fidèlement son exemple, évitaient comme lui tous les effets louches et toutes les ambiguités. Van Dyck aussi a donné pendant presque toute sa vie aux formes et aux couleurs une précision admirable, les a rehaussées par un savant clair-obscur. De hautes influences, le goût du Roi, celui de la Reine peut-être, lui ont fait perdre cet avantage essentiel pendant la seconde partie de son séjour en Angleterre. Mais à cette époque même, dans les grandes occasions, dans ses œuvres d'élite, la brume se dissipait, un clair soleil illuminait de nouveau ses toiles, et les éminentes qualités de ses beaux jours y reparaissaient avec tout leur éclat.

Digitized by Google

CHAPITRE XXIV

DÉCADENCE DE VAN DYCK. — SES AMOURS AVEC MISS LEMON. —
LE ROI VEUT LE MARIER.

Il semble qu'un astre funeste s'était levé sur l'horizon de Van Dyck, depuis son retour en Angleterre à la fin du mois d'avril 1635. Nous venons de voir quelles déviations avait subies sa facture, même dans le portrait. Son talent, comme peintre d'histoire, éprouva une défaillance non moins grave.

Le travail continuel d'effigiateur, que lui imposaient l'empressement du public et sa vie somptueuse, ne lui laissait guères le temps de traiter, ni même de préparer les scènes de fantaisie ou les graves motifs qu'il aimait autrefois. Son imagination était prisonnière : elle ne pouvait sortir de l'étroit espace où on la confinait, pour aller au dehors chercher des sujets plus libres, plus variés, plus étendus. Chaque œuvre est précédée d'un rêve, d'une gestation intellectuelle : l'esprit se complaît à en réunir les éléments, dessiner les formes, grouper l'ensemble et les détails; puis à un certain moment, lorsque ce travail préparatoire est fini, la main exécute avec amour, avec passion, le

Digitized by Google

projet suffisamment élaboré. Où Van Dyck aurait-il trouvé le temps de s'abandonner ainsi à la fée des songes? Quels plans aurait pu faire son esprit surmené, harrassé, qui aspirait violemment au repos? En fait de peinture historique, c'était un financier qui avait perdu son capital et fouillait en vain dans sa caisse. Depuis son retour de Belgique, il exécuta donc très peu de tableaux proprement dits, et tous durent lui être demandés.

Le *Mariage mystique de Sainte-Catherine d'Alexandrie*, qu'on voit chez la Reine, à Buckingham-Palace, prouve combien son talent, poussé toujours vers la reproduction des formes individuelles, s'était peu à peu deshabitué de la grande peinture. La haute inspiration, qui l'avait si longtemps animé, qui avait produit des œuvres sublimes, avait fini par s'éteindre. Comme s'il avait même perdu le sentiment de l'élégance, il y a dans les types, dans celui de la Vierge notamment, une vulgarité inopportune, en contradiction avec tout le reste de ses ouvrages; c'est une Madone au grand nez droit, à la mine flegmatique, une véritable Anglaise, d'un caractère peu avenant. Qui reconnaîtrait le fils de Dieu dans ce gros garçon bouffi, sans distinction et sans gentillesse? Comment Sainte-Catherine d'Alexandrie s'offre-t-elle à nous avec ce profil de ravaudeuse et cette chevelure mal peignée? On dirait qu'elle sort de quelque bouge équivoque. Tout dans cette œuvre malheureuse trahit la lassitude. La couleur est belle encore, mais ne suffit pas pour expier la trivialité des formes.

Le *Sauveur guérissant les malades*, qu'on voit également chez la Reine, a beaucoup d'analogies avec la toile précédente. Jésus, assez mal éclairé, manque de verve, d'expression et même, dans une certaine mesure, de caractère divin. A sa gauche, un disciple regarde la scène; à sa droite, une vieille femme malade, le front bandé, la poitrine nue, lui montre de la main gauche le

Digitized by Google

haut de son buste, comme pour expliquer le mal qui la fait souffrir ; elle est à peine vêtue d'une chemise et porte sur sa main droite une couverture roulée en paquet, dont elle aurait dû s'envelopper. Derrière elle, on aperçoit la tête d'un jeune garçon que tourmente aussi un désordre intérieur, comme le prouve sa mauvaise mine. Mais le personnage principal, c'est la truande au type plébéïen, à la peau rude et basanée, à la forte musculature. Son regard suppliant a l'éloquence de la misère et de la douleur. La plaie des ténèbres semble avoir frappé ce tableau : on y cherche en vain un effet de clair-obscur.

Le réalisme qui perce dans ces deux ouvrages est très curieux : Van Dyck, fatigué des élégants personnages au milieu desquels il vivait, blasé même sur sa propre distinction, cherchait-il par contraste des effets dans un sens opposé ?

Le tableau de *Samson et Dalila*, qui orne le château de Hampton-Court, révèle aussi partout la langueur d'un esprit dérouté. Il y a de l'énergie dans les attitudes, sur les traits de Samson et des émissaires qui le capturent ; mais la perfide courtisane regarde cette lutte terrible avec l'insouciance et la tranquillité d'un demi-sommeil. Comment le peintre aux émotions profondes a-t-il pu donner un visage si calme, dans un pareil moment, à la cruelle hétaïre ? Avait-il perdu le sens dramatique ? Les premières atteintes du mal, qui devait abréger sa vie, commençaient-elles à voiler son intelligence ? Le héros juif est si trapu qu'il en paraît difforme ; la couleur dure, sans transparence, les ombres épaisses qui découpent les parties claires inspirent des doutes sur l'origine du tableau, bien qu'il se trouve dans une collection royale.

L'*Amour et Psyché*, toile suspendue à Hampton-Court, doi aussi être classée parmi les œuvres qui trahissent le déclin d'Antoine comme peintre d'histoire. C'est un agréable travail,

Digitized by Google

mais d'une qualité inférieure. Psyché dort, presque toute nue, au pied d'un arbre mort. Elle est jolie, bien abandonnée, mais dans une attitude quelque peu difficile, qui ne produit pas des lignes heureuses. En découvrant cette belle fille à peine vêtue, l'Amour, grand jeune homme ailé, manifeste son étonnement et son admiration par le geste de sa main droite; son torse est d'un bon dessin, les jambes sont trop longues; une étoffe couleur lie de vin passe dans l'intervalle et flotte alentour. Les formes du dieu se détachent sur de sombres feuillages, qui ont poussé au noir et montent dans un ciel non moins obscur. Nous voilà loin des grandes pages épiques où étincelaient, comme la lumière de la foudre, l'indignation, la colère ou le désespoir du précurseur de Byron et de Lamartine.

Une œuvre authentique du Louvre, les *Saints Pénitents*, révèle aussi dans le maître anversois la décadence des libres facultés d'invention et d'ordonnance. Elle montre au spectateur la Vierge assise, vêtue d'une robe amarante et d'un manteau bleu; tenant sur son genou gauche l'Enfant-Jésus debout et s'inclinant vers les pécheurs contrits, elle leur présente son fils comme l'emblême de la Rédemption. Madeleine, à demi-drapée dans une étoffe blanche, mais ayant le haut du buste nu, s'avance la première pour témoigner au Sauveur son repentir; derrière elle s'empressent le roi David, la couronne au front, les cheveux éclaircis et blanchis par l'âge, et l'Enfant prodigue couvert d'une guenille bleue, s'appuyant sur une branche d'arbre grossièrement taillée. Il y a de l'expression sur tous les visages, une éloquence triste sur celui de la Vierge; mais la facture est molle, les contours sont vagues. La figure de Madeleine manque de plans et de détails. On croirait voir une peinture à laquelle l'artiste n'a pas mis la dernière main. Un ciel nuageux, avec quelques tons rougeâtres,

Digitized by Google

compose le fond. Il est clair qu'on ne peut ranger ce travail parmi les grandes œuvres d'Antoine (1).

C'est donc pendant la dernière partie de sa vie, quand il succombait sous le poids du travail, que s'est formée l'opinion, maintenant partout répandue, qui lui conteste les facultés d'un peintre d'histoire ; l'empressement de l'aristocratie anglaise à lui demander des images personnelles, ayant détourné son esprit des grands sujets, abattu en lui les hautes inspirations, fit croire que la nature lui avait interdit les genres supérieurs. Et les tableaux religieux, les scènes mythologiques en petit nombre, que renferment les collections britanniques paraissaient, paraissent encore justifier cette erreur. Une étude un peu large des œuvres faites par lui jusqu'en 1635, l'eût réduite à néant ; mais qui se donne la peine d'étudier ?

Beaucoup de portraits, peints par Antoine, depuis son retour à Londres, trahissent la même déchéance et la même langueur que ses tableaux d'histoire. Ils sont faits, comme on dit, de pratique. On y retrouve, dans une certaine mesure, l'habileté de son exécution, l'adresse de sa touche, les mérites de sa couleur, mais atténués, affadis, sans verve et sans inspiration. Sans doute aucun artiste ne peut être visité constamment par son bon génie ; chacun a ses heures mauvaises, ses jours d'apathie et d'indifférence, où il semble qu'un voile s'abaisse devant l'imagination,

(1) Le catalogue du musée du Louvre désigne ce tableau sous un titre banal, qui en détruit le sujet : *la Vierge et l'Enfant-Jésus*. Le rédacteur a cru voir dans le personnage de l'Enfant prodigue un Saint-Jean le précurseur. Il était pourtant bien facile d'éviter cette méprise, soit en regardant avec attention la peinture, soit en consultant le livret du musée de Berlin, où elle est parfaitement expliquée, attendu que la collection allemande contient une répétition de l'œuvre. Il était inutile, en outre, de rappeler la vaine opinion qui signale Marie et David comme étant les portraits du père et de la mère de Van Dyck, sainte Catherine comme celui de sa maîtresse (quelle maîtresse ? quelle sainte Catherine ? il y a une Madeleine dans le tableau, et non une sainte Catherine) ; qui croit enfin que le prétendu saint Jean-Baptiste représente l'auteur de l'ouvrage.

Digitized by Google

lui cache la terre et le ciel, où l'homme retombe sur lui-même, dans la lourdeur de la vie commune. Et puis tous les types ne sont pas faits pour séduire les yeux, charmer l'esprit, éveiller l'enthousiasme et seconder le talent. Il y a des figures basses, triviales, méchantes ou ingrates, qui répugnent à l'artiste, qui glacent et paralysent sa main. Le travail est alors bien plus pénible. Mais ces obstacles naturels, Van Dyck les avait rencontrés dans toute sa carrière et sa puissance intellectuelle lui avait permis d'en triompher. Maintenant des fatigues excessives, la vie trop affairée, trop dissipée qu'il menait, et le déclin de sa santé minaient peu à peu ses forces. Il n'avait pas compris que la cervelle de l'homme est un instrument délicat, exige beaucoup de soins et de ménagements. Travailler, causer tout le jour, se tenir sur ses gardes pour ne pas heurter les opinions, les goûts, la vanité, les attachements et les haines, les prétentions et les folies d'un monde susceptible, c'est une œuvre herculéenne, et le peintre flamand n'avait pas l'organisation d'un athlète.

On prétend que des excès amoureux contribuèrent pour une grande part à son affaiblissement. Un jour qu'il était en train de peindre Charles Ier, le Roi, causant avec le comte d'Arundel du mauvais état de ses finances, remarqua que l'artiste l'écoutait de oute son attention. « Et vous, chevalier, lui dit-il, en souriant, connaissez-vous l'embarras de chercher quelques mille livres ? » — « Oui, sire, répartit Van Dyck ; lorsqu'on tient table ouverte pour ses amis et qu'on ne ferme jamais sa bourse à ses maîtresses, on fait souvent connaissance avec le fond de son tiroir (1). » Malgré cette anecdote, publiée par un biographe hollandais, je ne crois pas beaucoup aux intempérances galantes du maître anversois. « Le travail est un frein, » a dit M. Guizot. Il est un frein

(1) Campo Weyerman, *De Levens-Beschryvingen der nederlandsche Konst-schilders*, t. Ier p. 312.

Digitized by Google

pour toutes les passions. Les hommes qui travaillent beaucoup ont peu de temps disponible, et des préoccupations, des lassitudes extrêmes amortissent leur élan dans toutes les directions. Gœthe a écrit : « J'ai toujours été plus affairé qu'amoureux. » Peut-être les équipées licencieuses de Van Dyck ont-elles été beaucoup plus rares qu'on ne le prétend, malgré les occasions que devaient lui fournir ses rapports familiers avec de belles dames, qui lui prodiguaient leurs sourires et déployaient devant lui toutes leurs grâces.

Un personnage digne de foi, lord Conway, dans une lettre adressée à Thomas Wentworth, comte de Strafford, et datée de Sion, 22 janvier 1636, raconte un incident qui légitime cette hypothèse : « On croyait, dit-il, que lord Cottington aurait épousé lady Stanhope ; je pense qu'il en avait quelque intention, mais la noble dame est, à ce qu'on prétend, amoureuse de Carey Raleigh. Vous avez eu des relations si fréquentes avec Van Dyck que vous avez dû remarquer ses efforts pour obtenir l'affection de cette dame ; mais il a fini par une *coglioneria* (qui n'a pas eu de suite), car il a disputé avec elle relativement au prix de son portrait, et lui a fait dire que, si elle ne voulait point payer la somme demandée, il enverrait le tableau à quelqu'un qui en donnerait davantage. » Ce serait là, il faut en convenir, des sentiments et des manières bien étranges, pour un homme épris de la beauté des femmes, cherchant le bonheur dans un aveu et dans un sourire. D'après une lettre du roi Charles, il semble que la dame paya la somme et offrit son portrait au rival de l'artiste, vengeance très adroite : le prince y ordonne au colonel Whalley de restituer trois tableaux qui ne lui appartiennent pas, et notamment le *portrait de milady Stanhope à Carey Raleigh* (1).

(1) Carpenter, *Mémoires et documents inédits sur Antoine van Dyck*, p. 39.

Digitized by Google

Si donc la contestation n'*eut pas de suite* relativement au prix demandé, elle eut une suite très désagréable pour l'amour-propre et les sentiments du peintre.



MARGARET LEMON.

Houbraken cite une réponse de Van Dyck à la reine d'Angleterre, qui n'est pas non plus très chevaleresque. Pendant qu'il exécutait une de ses nombreuses effigies, la princesse remarqua

Digitized by Google

l'attention extrême avec laquelle il peignait ses belles mains et lui demanda pour quel motif il les soignait plus que le reste de la toile : « Parce que j'attends de ces mains admirables, dit l'artiste, une récompense généreuse et digne de leur perfection (1). » Descamps trouve cette réponse charmante ! Elle n'est pas charmante du tout, et le seul moyen d'en atténuer le fâcheux caractère, c'est de la regarder comme une plaisanterie. Encore ne serait-elle pas très délicate.

Cependant, comme un historien n'est qu'un rapporteur, je dois mentionner l'opinion du Critique anonyme : elle est entièrement conforme à la tradition populaire. « Si l'amour des femmes, dit-il dans un endroit, est un faible instinct chez quelques hommes, c'est une passion impérieuse chez d'autres, surtout quand elle est fortifiée par l'usage et par l'habitude. Cependant, comme Van Dyck craignait les propos, le scandale, il apportait dans ses amours tant de bienséance et de circonspection, qu'il eût rendu cette faiblesse excusable, si elle pouvait l'être. »

Deux portraits de Van Dyck, exécutés par lui-même, attestent son déclin rapide, et forment contraste avec la première toile connue où il a peint son image. Celle-ci nous le montre frais, souriant, vermeil, portant dans son regard les espérances de la jeunesse. D'épais cheveux châtains entourent son élégant visage. Un faible duvet ombre à peine sa lèvre supérieure. La peinture même est grasse, rose, brillante, a une sorte de physionomie printanière. Il est là devant nous, dans toute sa puissance, l'homme de talent auquel les orages, les folles passions et les tristesses de la vie n'ont rien fait perdre encore des ressources que la nature octroie à ses favoris, pour leur bonheur et pour leur gloire (1).

(1) *Het groote schouburgh der nederlantsche Konstschilders*, t. Ier, p. 187. L'auteur avait entendu raconter cette anecdote en Angleterre.

Digitized by Google

Sur l'autre portrait, le charme juvénile a disparu. L'œil, naguère si vif et si doux, est terne comme le désenchantement : des paupières rougeâtres et fatiguées enveloppent une prunelle mate. Où est-il ce regard joyeux et plein d'attraction, qui nous avait d'abord séduits ? Il paraît, hélas ! considérer l'avenir comme un sol aride, comme un défilé sans issue. La maigreur des joues, le front soucieux, la teinte maladive de la peau trahissent les ravages d'une existence à la fois laborieuse et tourmentée. La chevelure n'a plus son éclat, son abondance première ; elle s'est raréfiée avec les ans, elle a perdu son lustre et atteste par sa confusion les mœurs licencieuses du peintre. Une chemise et une veste de velours, sur laquelle pend une chaîne, composent tout son costume. On en remarque la négligence et la distinction : c'est le déshabillé coquet d'un homme du monde, après une nuit voluptueuse. Autour de l'image flotte une vapeur d'or, et le tableau a un aspect radieux. C'est comme le génie du peintre illuminant les ruines de sa constitution délabrée, formant un crépuscule poétique à ses jours sur le déclin. Oh ! s'il avait pu revoir alors la tête sereine tracée vingt ans auparavant, de quel effroi l'eût pénétré une si cruelle métamorphose ! Quelles réflexions amères lui eût inspirées la formidable puissance qui, avant d'exécuter l'homme, le mutile peu à peu et lui arrache la vie lambeau par lambeau (2) !

Sur le portrait du Louvre, cependant, le peintre des grands seigneurs, avec son œil terne et froid, sa peau mate, sa dignité triste, paraît encore moins abattu, moins ruiné, que sur la toile de Windsor. Au Louvre, il porte la tête haute, il a le maintien fier et assuré ; à Windsor, il baisse le front, dans une attitude

(1) Cette image se trouve à Londres, dans la *National Gallery*. Une répétition décore le château d'Euston, suivant M. Wornum.

(2) Cette toile porte au Louvre le numéro 152.

Digitized by Google

mélancolique. Ses chairs ont gardé une certaine fraîcheur, mais, à son expression morne et chagrine, on a peine à le reconnaître. Sa pose de trois quarts, la figure tournée vers la droite, produit une combinaison de lignes peu avantageuse. Le regard est triste, soucieux et même dur, comme celui des hommes surmenés, chez lesquels domine le sentiment de la fatigue. On verrait se dresser derrière lui le squelette railleur de la *Danse des Morts*, qu'on ne serait pas étonné.

Mais Van Dyck, blessé comme un lion par une flèche inattendue, n'en conservait pas moins une force intime, comme le roi du désert. Et quand l'occasion se présentait d'en faire usage, il se redressait, prenait son pinceau et créait un chef-d'œuvre. Le *Roi à la chasse,* le magnifique tableau du Louvre, date de cette époque, puisqu'il figure sur un compte présenté par l'auteur à Charles I[er] en 1638. Les *Fiançailles de la princesse Marie avec Guillaume II*, toile admirable entre toutes, furent peintes deux ans plus tard. Bien d'autres morceaux, que nous avons étudiés ou que nous jugerons incessamment, prouvèrent aux plus hargneux l'indomptable vigueur du maître.

Parmi ces œuvres méritoires, il faut ranger les deux images, peintes sur une même toile, des princes Charles-Louis et Robert, fils du comte palatin Frédéric V, roi de Bohême pendant un hiver, et d'une sœur de Charles I[er] : le tableau appartient au Louvre. Le premier était né en 1617, le dernier, en 1619. Ils paraissent avoir tous les deux une vingtaine d'années, ce qui fixe la date de l'œuvre vers 1639. Ils portent l'un et l'autre une armure complète et magnifique d'acier bronzé. Robert ou Rupert, comme les Anglais l'appellent, est vu de face : il tient dans sa main droite un bâton de commandement et appuie la gauche sur la garde de son épée, attitude que ne démentit point son courage pendant la guerre civile ; le prince Charles, vu de trois

Digitized by Google

quarts, appuie sa main gauche sur sa hanche et se désigne lui-même de la droite. Les deux frères ont la tête nue ; de magnifiques cols en guipure couvrent leurs épaules, leurs cheveux bouclés se déroulent de toute leur longueur. Le dessin est ferme, les contours sont arrêtés comme aux bonnes époques de Van Dyck ; la couleur chaude, forte et harmonieuse, ne laisse rien à désirer. Mais les visages des deux princes, quoique d'une très belle exécution et parfaitement modelés, sont raides et froids comme leurs panoplies ; leurs attitudes manquent de souplesse, défaut que n'excuse pas entièrement leur costume d'acier, car le peintre aurait pu donner quelque inflexion à leur corps.

La galerie de Vienne possède une autre toile, où sont également réunis les deux neveux de Charles Ier. Là encore ils se tiennent debout, la tête nue, mais portent des costumes noirs, avec de grandes collerettes blanches et des chaînes d'or autour du cou ; le plus âgé, Charles-Louis, a la main droite placée sur sa hanche et laisse tomber son bras gauche le long de son corps ; près de Robert, qui est appuyé contre un socle de colonne, on voit un chien, un de ces beaux chiens que le grand observateur peignait si admirablement (1).

Mais qui peut fuir sa destinée? Antoine Van Dyck eut la chance exquise et fatale de rencontrer sur son chemin une femme dangereuse par sa beauté, comme par la violence de ses passions. Elle s'appelait Marguerite Lemon. Il y a tout lieu de croire qu'elle était d'une très bonne famille, qu'elle joignait une certaine instruction à des manières distinguées. Un tableau de Hampton-Court représente un personnage dont elle était probablement la fille, l'échevin ou alderman Lemon, vu de trois

(1) Le tableau du Louvre porte le n° 144. John Smith le signale comme une répétition du morceau de Vienne! Les jeunes princes ont été gravés, séparément ou ensemble, par Meissens, Hollar, Payne et Bernard.

Digitized by Google

quarts, portant une robe rouge et une fraise, peinture exécutée par Frédéric Zucchero (n° 757). Avant de connaître l'artiste, elle avait eu bien des aventures galantes, qui n'avaient pas terni la fraîcheur de son teint et l'éclat de ses yeux (1). Van Dyck conçut pour elle un si ardent amour, qu'il l'installa dans sa maison et vécut publiquement avec elle. Un auteur de l'époque, en relatant ce fait, s'étonne de sa confiance dans une personne tellement voluptueuse : il laissait Endymion Porter lui tenir librement compagnie (2). Mais son histoire prouve qu'elle méritait cet abandon.

Les gravures qui la représentent ne donnent une idée fidèle ni de ses traits ni de sa physionomie. C'était une personne beaucoup plus charmante qu'on ne serait tenté de le croire d'après ces froides images; le tableau de Hampton-Court, peint par Antoine, condamne ses interprètes. On peut même dire qu'elle était absolument belle, non d'une beauté majestueuse et imposante, mais d'une beauté gracieuse et attrayante. Les lignes de son visage ont une régularité complète dans une proportion exquise. Ses grands yeux bruns sont couronnés de sourcils très étendus, arches triomphales du plus pur dessin. Un nez d'une forme ravissante, une bouche parfaite, un menton exquis,

(1) Sous un portrait de cette aimable créature gravé peu de temps après sa mort, en 1646, par Wenceslas Hollar, on lit ces vers français :

Dans l'île d'Albion je fus presque adorée ;
De mille grands seigneurs je me vis honorée,
Mais je brûlai pour eux, s'ils pleurèrent pour moi

et ce vers de Virgile :

Omnia vincit amor, et nos cedamus amori.

(2) « In the pocket-book of R. Symonds that I have mentioned, he says : « It was much wondered at that he should openly keep a mistress of his in the house, and yet suffer Porter to keep her company. » *Anecdotes of Painting in England,* par Horace Walpole, t. Ier, p. 335.

Digitized by Google

un galbe merveilleux continuent le chef-d'œuvre. Ses lèvres pleines et vermeilles ont un attrait particulier. Son cou svelte et blanc s'adapte à ses épaules de la façon la plus heureuse. Elle est coiffée à la Sévigné : de petites mèches tombent sur son front, les grandes boucles forment, à droite et à gauche, des touffes d'un châtain clair qui encadrent son visage : elles ont sur cette toile inanimée une grâce et une richesse d'aspect que la nature elle-même ne pourrait surpasser. Une grosse perle brille à chaque oreille : un collier de perles un peu moins fortes entoure le cou, l'orne avec un charme infini.

Elle est drapée, non pas dans un manteau, mais dans une grande étoffe nacarat pâle, sous laquelle ses formes voluptueuses sont entièrement nues. On voit une partie de son épaule droite, le sein ferme et moelleux, d'une proportion charmante, qu s'arrondit un peu plus bas, le bras droit, dont la main presse contre l'épaule gauche ce costume primitif, tandis que l'autre main le fixe contre la taille. Qu'elle laisse glisser la libre enveloppe, et elle apparaîtra dans toute sa beauté.

Sa peau blanche, teintée d'une légère nuance d'or, est animée par la pourpre délicate des joues et des lèvres. Les mains sont fines et potelées. Même avec une imagination puissante, on aurait peine à concevoir une femme plus désirable, plus excitante et plus dangereuse. Ce qui devait augmenter son influence magnétique, c'est qu'il n'y a pas dans ses traits, dans ses yeux, le moindre vestige d'effronterie. Une décence parfaite, au contraire, une distinction naturelle, quelque chose d'honnête, de simple et de bon donne à sa physionomie une sorte de grâce morale. Malgré sa libre conduite et sa fougue voluptueuse, ce n'était pas une personne corrompue, dans le sens étroit du mot. Elle aimait, elle était embrasée de passions violentes : elle s'abandonnait au plaisir comme une prêtresse antique célébrant le culte

Digitized by Google

de Vénus. Ah! elle devait exercer une magie terrible sur ceux qui éveillaient ses désirs, qu'elle attirait à elle par toutes sortes de manières engageantes! On conçoit très bien que Van Dyck, le poète, fût épris jusqu'à la mort de cette enchanteresse, de ces yeux câlins où rayonnait la volupté, de cette belle chevelure qui exhalait des parfums enivrants, de cette bouche provoquante, aux aimables paroles, de ce sein pur et ferme, et des autres merveilles de sa personne.

J'ai longtemps aimé d'un amour idéal la pauvre Marie Leczinska, la femme de ce débauché sans cœur et sans intelligence qu'on nommait Louis XV : son charmant et spirituel sourire me fascine encore, chaque fois que je passe devant son beau portrait par Carle van Loo. Mais si quelque figure séduisante pouvait troubler cette union mystique, ce serait l'image de miss Lemon, harmonieuse comme une partition vivante. J'envie parfois les délices secrètes du peintre flamand, comme j'ai envié, dans une amère jalousie, les privautés matrimoniales de Louis XV. Ah! elle avait du cœur, cette femme ravissante, puisqu'elle s'est tuée dans un transport de désespoir, et je ne l'aurais pas quittée, comme Van Dyck; mieux valait boire en même temps la mort et la volupté sur ses lèvres magiques!

Une occasion singulière m'a permis de la revoir sous un autre costume, de vérifier l'exacte ressemblance du portrait de Hampton-Court. J'étais allé chez M. Christie, le célèbre expert anglais, Kingstreet Saint-James, n° 8. Il était absent, mais on venait d'apporter chez lui, de déposer dans la grande salle un tableau qu'il devait faire restaurer. C'était un portrait de miss Lemon, qui me parut exécuté par Jean de Reyn. Sa figure était bien telle que je l'ai décrite, avec ses grands yeux d'un pur dessin, les sourcils nettement tracés qui les couronnent d'amples arcades, les petites mèches qui bouclent sur son front pur; c'était bien son regard

Digitized by Google

caressant, sa jolie bouche aux lèvres roses, dont la pulpe savoureuse tente comme un beau fruit, les grosses perles suspendues à ses oreilles, le collier de perles noué comme un chapelet d'amour à son cou. Mais elle avait un costume moins libre que sur le tableau de Hampton-Court. Debout, vue presque de face, avec une légère inflexion vers la gauche, elle se montrait elle-même de la main droite et tenait de l'autre main le bout d'une écharpe grise, qui drapait l'épaule droite, tombait de là vers le genou et finissait par serpenter sur le bras gauche. Une robe bleue, avec un corsage et des manches bouffantes, serrait son buste. Vêtue ainsi, comme une femme du monde, elle n'en gardait pas moins le charme de son beau visage. La figure était peinte avec assez de talent pour conserver son prestige, mais les bras et les mains, exécutés d'une façon trop sommaire et avec trop peu de détails, révélaient un mérite de second ordre. Il y avait dans le tableau le style de Van Dyck sans ses hautes qualités.

Antoine lui-même l'avait peinte plusieurs fois : un de ces portraits, que nous décrirons plus loin, a été gravé par Wenceslas Hollar en 1646. On lit au bas : « Marguerite Lemon, Angloise ; » de sorte qu'il ne peut y avoir aucun doute sur sa nationalité. Comme exécution, le tableau de Hampton-Court est une des meilleures images féminines de Van Dyck : il y règne une couleur chaude, moelleuse, qui correspond à la souplesse du dessin, et le fond neutre, d'une couleur sombre et vague, laisse au personnage tout son effet (1).

Un tableau du Louvre, attribué par le catalogue à Pierre Lely, mais qui ne peut être de sa main, représente une jeune femme tellement pareille à miss Lemon que j'ai cru la reconnaître

(1) Une autre image authentique de miss Lemon appartient au comte Spencer et orne son château d'Althorp.

Digitized by Google

(n° 165). Je serais plus affirmatif, si deux ans ne s'étaient écoulés depuis mes visites au château de Hampton-Court. La facture dépasse de beaucoup le talent de Pierre Lely, comme le prouvent les nombreux portraits des maîtresses de Charles II, que renferme le dernier palais, et le costume n'est pas celui de son temps. C'est une des œuvres les plus charmantes, les plus parfaites de Van Dyck : la netteté, la précision du dessin, l'heureux choix des couleurs, l'habile disposition du clair-obscur en font ressortir les moindres détails ; le soin de l'exécution, la délicatesse de la touche la mettent au niveau des *Fiançailles de Guillaume II et de la princesse Marie*, cette toile ravissante, peinte dans le système de Paul Véronèse, qui orne le musée d'Amsterdam. La jolie créature porte une robe amarante, de la nuance particulière que Van Dyck aimant tant, sur laquelle est jetée une écharpe d'un ton bistré, vague et suave, à dérouter le pinceau de tout homme secondaire. La figure, charmante, adorable, est peinte avec une fermeté, une délicatesse, une élégance merveilleuses. Cette inconnue a le maintien, les proportions, les épaules gracieuses, les seins à demi nus de miss Lemon, ses traits d'une régularité parfaite, sa bouche d'un dessin exquis, ses beaux yeux modestes et tranquilles, voilant des passions profondes, ses sourcils tracés comme par le pinceau d'un grand maître ; les bras qu'elle croise sur sa taille et ses doigts effilés ont une rare distinction. Il serait bien singulier que ce ne fût pas l'aimable pécheresse qui avait ensorcelé Van Dyck ; mais si je suis abusé par une extrême ressemblance, cette toile n'en ferait pas moins le plus grand honneur au peintre immortel, si des salles supplémentaires on la transportait dans la galerie flamande du Louvre.

Cependant la nature poursuivait son implacable travail. La poitrine de Van Dyck s'attaquait peu à peu. « Il tomba vers l'année 1639, dit le Biographe anonyme, dans un état de dépérissement

Digitized by Google

qui fit craindre pour sa vie. » Le roi d'Angleterre, que les amis du peintre avaient peut-être éclairé, attribua son déclin rapide aux excitations enivrantes et aux transports de miss Lemon. Et, voulant rompre le charme qu'exerçait la magicienne, il forma le projet d'unir l'artiste avec une jeune fille pure et distinguée. Elle était belle, mais sans fortune, et appartenait à une illustre famille d'Écosse : le Roi, par commisération, l'avait attachée au service de la Reine. Son image gravée, qui ne peut nous faire connaître son teint, nous fait connaître les linéaments et le caractère de son visage : on ignore ce qu'est devenu le tableau de Van Dyck. C'était une jolie femme, au type régulier, mais d'une expression assez froide. Elle a un nez d'un beau dessin, une jolie bouche, l'œil bien fait, très séparé des arcades sourcilières, avec une orbite énorme; les sourcils sont finement tracés, comme à la pointe du pinceau. Deux grappes de cheveux bouclés encadrent la figure. Au côté droit de la tête s'épanouit un nœud composé avec des feuilles de chêne. Le cou et le haut de la poitrine sont nus; on voit la moitié des seins. Marie Ruthven porte le costume à la mode de son temps, une robe de satin à grandes manches, dépassée par la chemise en haut du corsage, un collier de perles et de grosses perles en pendants d'oreilles. De la main gauche, elle tient un chapelet, qui va s'enrouler autour du poignet droit : elle semble montrer avec affectation ce rosaire, comme pour attester qu'elle professe la religion catholique. Sa foi orthodoxe avait dû lui concilier les bonnes grâces de la Reine et allait faciliter son mariage avec le peintre. Il manque à cette figure un sourire, une expression attrayante : le regard a quelque chose de sec et de hautain. Peut-être cependant n'est-ce que l'empreinte de la tristesse; la ruine, l'anéantissement de toute sa famille lui avaient sans le moindre doute laissé d'affreux souvenirs, et la position inférieure, où elle était tombée,

Digitized by Google

ne pouvait allumer un rayon de joie dans ses yeux. Descendante d'une race illustre, les nobles parentes qu'elle avait à la cour lui rappelaient la haute condition de ses aïeux. Il faut remonter jusqu'aux Atrides, jusqu'aux plus sombres légendes grecques, pour trouver une histoire aussi lugubre que celle de sa famille. Le lecteur s'en convaincra dans le chapitre suivant.

Digitized by Google

CHAPITRE XXV

HISTOIRE DE MARIE RUTHVEN. — MARIAGE DE VAN DYCK.

L'aïeul de la jeune fille qu'allait épouser Van Dyck était ce lord Ruthven, comte de Gowrie, acteur principal du complot formé par Darnley pour tuer David Rizzio, secrétaire de Marie Stuart, en présence de la Reine. Depuis longtemps malade au moment où fut prise la sanglante résolution, il se leva de son lit, quand vint l'heure de l'exécuter. Pâle comme un spectre et se soutenant à peine, armé pourtant de pied en cap, il entra par une porte placée derrière le fauteuil de Rizzio, dans la chambre où dînait Marie Stuart. Adressant le premier la parole au malheureux musicien, il lui ordonna de quitter la pièce, comme étant indigne de s'y asseoir près d'une souveraine. Quand Georges Douglas l'eut frappé d'un coup de poignard et qu'on l'eut traîné dans le vestibule, lord Ruthven contribua pour sa part aux cinquante-six blessures dont son corps fut percé. Le farouche conspirateur n'en éprouva jamais aucun repentir et, sur son lit de mort, parla tranquillement de l'affreuse scène où il avait joué le principal rôle. Il

Digitized by Google

était allié à la famille royale d'Écosse, ayant épousé la tante de Darnley (1).

Son fils périt par la hache du bourreau. Un groupe de nobles écossais, fatigués du pouvoir sans bornes qu'exerçaient les deux favoris de Jacques VI, le duc de Lennox et le comte d'Arran, formèrent un complot pour y mettre un terme. Ils désiraient associer à leur entreprise le comte de Gowrie, homme courageux, chevaleresque, mais qui n'avait pas hérité du sombre esprit de son père et montrait toujours des sentiments pacifiques. Voyant que leur projet hardi le tentait peu, ils lui persuadèrent que le duc de Lennox avait résolu de le tuer à la première occasion; et le lord crédule se laissa enrôler dans la troupe factieuse. Leur plan était de s'emparer du Roi, pour exercer l'autorité sous son nom, puis de bannir le duc de Lennox, moins détesté que son collègue, d'emprisonner ou de détruire le comte d'Arran.

Ce fut le château même de Guillaume Ruthven que l'on choisit pour mettre à exécution le périlleux dessein. Jacques VI devait faire une grande chasse dans le comté d'Athole, sans être accompagné de ses deux favoris, et comme le manoir du vaillant feudataire se trouvait sur sa route, il était naturel que le sujet offrît l'hospitalité à son souverain. Le Roi n'avait aucun motif pour ne pas accepter; mais à peine fut-il entré dans la sombre demeure, percée de meurtrières et garnie de créneaux, que plusieurs circonstances éveillèrent son inquiétude. De nombreux hommes d'armes remplissaient les cours, et de nouveaux personnages arrivaient de moment en moment, avec l'air soucieux et réfléchi d'individus que préoccupe un grave projet, et non point avec la gaieté qu'aurait dû faire naître la perspective d'une grande chasse. Tous appartenaient à la faction des mécontents. Le Roi néan-

(1) Robertson, *Histoire d'Écosse*, livre IV. — Walter Scott, même titre.

Digitized by Google

moins fut assez habile pour cacher ses soupçons, pour affecter une confiance qu'il n'éprouvait pas, et jusqu'au lendemain matin nulle circonstance ne parut légitimer ses craintes.

Mais, comme il s'habillait, le propriétaire du manoir et les autres conjurés entrèrent dans sa chambre : ils lui présentèrent un mémoire, où ils déclaraient que le duc de Lennox et le comte d'Arran les avaient presque sans relâche calomniés, opprimés, persécutés depuis deux ans, avaient tyrannisé la nation tout entière, mais spécialement les ministres du saint Évangile, pendant que l'on bannissait du royaume les anciens amis de sa jeunesse.

Jacques promit vaguement de faire droit aux réclamations des lords, puis se dirigea vers la porte. Mais le seigneur de Glammis, lui barrant le passage, lui déclara brusquement qu'on ne le laisserait point sortir du château. Le jeune prince n'avait que seize ans; il supplia les conspirateurs de ne pas le retenir malgré lui, et comme ses prières ne les attendrissaient pas, il fondit en larmes. « Laissez-le pleurer, dit avec emportement le sire de Glammis; les larmes conviennent mieux à un enfant qu'à des hommes mûrs. »

Contraint de se soumettre, le Roi signa une proclamation, où il disait vouloir, de son libre consentement, rester dans la province de Strathern, parmi les seigneurs qui venaient de le faire prisonnier. Le peuple serait convaincu ou ne le serait pas : c'était un changement de ministère par un procédé en harmonie avec les mœurs sauvages de l'époque.

Les factieux restèrent donc maîtres du terrain. Une sentence bannit le duc de Legnox, le comte d'Arran fut jeté dans un cachot. De là, on le conduisit au château de Stirling, où ses ennemis éprouvaient une tentation violente de le faire périr. On craignait seulement d'exaspérer Jacques VI, et Guillaume Ruthven, par son indulgente modération, obtint qu'on épargnerait le captif. C'était son propre arrêt de mort qu'il signait.

Digitized by Google

Pendant deux ans les conjurés gouvernèrent sous le nom du prince. Ils avaient publié un manifeste, où ils dénonçaient les crimes et l'arrogance des deux favoris détrônés par leur union. Jacques dissimulait sa rancune, mais guettait une occasion favorable qui lui permît de s'affranchir. Peu à peu les vainqueurs le traitèrent avec moins de méfiance, lui laissèrent une plus grande liberté d'action; ils finirent par l'autoriser à faire des parties de chasse et même des voyages d'agrément. L'animosité contre le comte d'Arran diminua aussi : Ruthven, comme si le destin l'aveuglait, le fit sortir de prison, lui permit d'habiter son château de Kinneil, sous serment de ne jamais le quitter et surtout de ne point reparaître à la cour.

Pendant l'été de 1583, le prince séquestré forma aussi un complot dans sa maison de chasse de Falkland. Il devait se rendre à Saint-André pour régler quelques affaires litigieuses entre l'Écosse et l'Angleterre. Profitant de l'occasion, il donna rendez-vous dans la ville aux seigneurs de son parti. Deux ou trois jours d'avance, il se mit en route avec aussi peu d'appareil que s'il allait faire une chasse au faucon. Mais sa garde avait pris les devants. Dès qu'il fut arrivé, il témoigna le désir de voir la forteresse, comme pour satisfaire sa curiosité : son escorte le suivit, et, aussitôt que le dernier homme d'armes eut franchi le seuil, on ferma les portes, dressa le pont-levis, plaça partout des sentinelles.

Les barons, étant accourus avec leurs troupes, demeurèrent consternés devant les hautes murailles, que des gens résolus s'apprêtaient à défendre. Ils les supposaient inférieurs en nombre; mais, pendant qu'ils marchaient vers Saint-André, des volontaires avaient renforcé la garnison. Pour ressaisir la personne du Roi, il fallait engager une lutte terrible et criminelle sans aucun prétexte avouable, et l'entreprise pouvait ne pas tourner à leur avantage. Ayant examiné les chances avec son esprit de conciliation,

Digitized by Google

lord Ruthven demanda la faveur d'être admis devant le prince; il fit amende honorable pour sa conduite passée, renonça au pouvoir qu'il exerçait d'une manière illégitime et, après avoir entendu quelques paroles sévères, rentra en grâce.

Le chef du parti ayant fait sa soumission, les autres seigneurs furent obligés de suivre son exemple ; ils parurent tour à tour devant Jacques VI, avouèrent leur faute et en obtinrent le pardon ; le seul châtiment que leur infligea le souverain fut un exil temporaire. Animé de sentiments pacifiques, il entreprit de gouverner en dominant et neutralisant les deux factions; et il y serait parvenu sans son malheureux penchant au favoritisme.

Aussitôt que le comte d'Arran avait appris le triomphe du Roi, il avait témoigné le désir de paraître à la cour; les seigneurs les plus judicieux conseillèrent de le tenir éloigné. Mais, un jour, il pénétra dans le palais, sous prétexte de rendre au prince ses devoirs; et aussitôt, comme par l'effet d'un sortilège, il reconquit toute son influence. Elle devint même plus grande qu'auparavant, car le duc de Lennox ne disputait plus à l'ambitieux favori les bonnes grâces du maître.

Le comte de Gowrie l'avait épargné : il ne l'épargna point. Une proclamation annonça bientôt que, malgré les pardons obtenus, les factieux étaient encore soumis aux vengeances de la loi, ne seraient définitivement absous qu'après avoir expié leur faute par des amendes et par d'autres peines; et encore laissait-elle entrevoir des châtiments plus sévères, pour l'atteinte portée aux droits de la couronne. Les lords menacés furent saisis de terreur : ils abandonnèrent la cour, plusieurs même quittèrent le pays. Guillaume Ruthven hésita entre la fuite et une rébellion ouverte. Tous ses complices étaient successivement bannis d'Écosse et on lui avait insinué, à lui-même, qu'il ferait bien de se retirer en France. Mais, les comtes d'Angus et de Mar ayant

Digitized by Google

fait une tentative pour s'emparer de la ville et du château de Stirling, il balança encore : le capitaine des gardes du Roi le surprit enfin à Dundee et, avec l'aide de la population, l'arrêta. Un tribunal exceptionnel le jugea sommairement, et on lui trancha la tête au mois de mai 1584. Ses biens ayant été confisqués, sa famille tomba dans l'indigence. Or, il avait cinq fils et plusieurs filles.

Mais l'ingratitude et la cruauté du comte d'Arran à l'égard de lord Ruthven, si indulgent pour lui, avaient excité l'indignation publique. En 1586, Jacques rendit le patrimoine et les titres de la famille à son fils aîné, qui mourut deux ans après et eut pour successeur Jean Ruthven, le second des cinq frères ; la maison proscrite retrouva ses beaux jours pendant un certain nombre d'années ; mais un événement mystérieux la précipita de nouveau dans l'infortune.

Jean Ruthven était un jeune homme distingué, de bonnes manières, qui avait complété son éducation en France et en Italie, mais avait un goût fâcheux pour les sciences occultes, pour toutes les choses singulières et ardues. Il portait sur lui des amulettes et croyait au pouvoir des formules magiques. Son frère puîné, Alexandre Ruthven, était comme lui beau, généreux, actif, brave et instruit, de sorte que tous deux plaisaient au Roi, en même temps qu'ils jouissaient de la faveur populaire. Alexandre fut nommé chambellan du prince ; une de ses sœurs devint la première suivante de la Reine, et Jacques VI destinait un poste élevé à Jean Gowrie. Nulle famille d'Écosse ne paraissait donc plus prospère, au moment même où couvait dans un sombre nuage la foudre qui allait la frapper.

Il semble que l'exécution du père eût laissé dans le cœur de ses deux fils une profonde rancune. Elle leur inspira un secret dessein, qui est resté un des événements les plus obscurs de l'his-

Digitized by Google

toire; mais une exposition méthodique des faits l'éclaircira presque entièrement.

Il y avait alors en Écosse un nommé Logan de Restalrig, homme d'un caractère audacieux, turbulent et farouche, dominé par des passions violentes, que sa faible moralité ne pouvait tenir en bride. Il avait dissipé une grande fortune; ses créanciers avaient fait vendre ses domaines, et il ne lui restait pour tout patrimoine que le château de Fastcastle, bâti sur un promontoire, dont il occupait toute la cime et d'où il dominait les flots sauvages de la mer du Nord. Le cap était uni au rivage par un isthme étroit, et ses flancs s'élevaient à pic. Vingt hommes déterminés auraient pu y braver un siège, car le fort passait pour imprenable, et la famine seule les eût contraints de se rendre. Bothwell y avait dormi sans crainte pendant sa fuite, avant de s'embarquer pour la France. Dans ce sombre manoir, Logan méditait sur sa position desespérée, au bruit des flots et des vents, aux cris des mouettes et des pétrels. N'ayant conservé de tous ses biens que cette retraite inexpugnable, l'idée lui vint d'en tirer parti comme d'une suprême ressource. Il se mit en relation avec les Ruthwen, par l'entremise d'un laird campagnard, nommé Bour, homme des plus vulgaires puisqu'il ne savait pas lire, circonstance qui permettait de compter sur sa discrétion, quand on le chargeait d'une lettre clandestine, et voici, selon toute apparence, ce que Logan proposa aux deux seigneurs.

Ils attireraient Jacques VI dans leur hôtel fortifié de Perth, dont les jardins avaient pour limite, vers le nord, le cours du Tay. Quand le prince serait à leur discrétion, ils s'empareraient de lui, le porteraient au bord de la rivière, où une chaloupe attendrait le captif et le mènerait vers une goëelette, qui mettrait toutes voiles dehors et gagnerait aussi vite que possible le château de Fastcastle, sur la grève du comté de Berwick. Pourquoi cet enlè-

Digitized by Google

vement? On ne connaît pas bien les projets ultérieurs des deux comtes : ou ils voulaient livrer leur souverain à Élisabeth, qui leur eût confié le gouvernement du royaume en son absence, ou ils voulaient régner sous son nom, comme l'avaient déjà fait Bothwell et leur propre père. Dans les deux hypothèses, ils devenaient maîtres de l'Écosse pour un temps plus ou moins long et vengeaient dans une certaine mesure la mort tragique du comte de Gowrie.

Le 5 août 1600, le Roi, qui habitait alors, à Falkland, son pavillon de chasse, venait de monter à cheval pour courir le cerf, quand survint tout à coup Alexandre Ruthven,-qui lui demanda quelques minutes d'entretien. Le comte lui dit alors qu'il avait rencontré près de l'hôtel de son frère, à Perth, un homme d'une apparence suspecte et misérable, enveloppé dans un manteau et paraissant vouloir détourner de lui l'attention. Il avait, par suite, regardé comme un devoir de mettre la main sur lui et avait découvert sous son manteau un grand vase plein de pièces d'or, qu'il cachait soigneusement. Il l'avait donc fait enfermer au château de Gowrie et priait instamment le Roi de venir l'interroger lui-même, en prenant possession du trésor. Cette histoire invraisemblable étonna beaucoup Jacques VI, qui trouvait plus naturel de faire examiner le prisonnier par les magistrats de Perth. Mais Alexandre insista d'une manière si vive et si pressante, qu'il consentit à s'occuper de l'affaire après la chasse. La véhémence du comte lui inspira pourtant des soupçons sur l'état de son esprit, et il demanda à quelques serviteurs s'il n'avait point parfois le cerveau dérangé. On lui répondit que jamais son intelligence n'avait paru s'obscurcir, et Jacques, rassuré, donna le signal du départ. Le comte alla aussitôt parler à un serviteur de son frère, nommé André Henderson, qui attendait ses ordres, lui dit de courir au château de Gowrie et d'avertir en secret le chef

Digitized by Google

de la famille que le prince allait bientôt arriver, suivi d'une faible escorte. Et la troupe joyeuse partit au son du cor.

Henderson atteignit Perth vers dix heures du matin ; aussitôt que Jean Ruthven l'aperçut, il quitta la société qui l'entourait et le prit à part. Le messager lui annonça la nouvelle, lui demanda ce qu'il devait faire. — « Je vous parlerai tout à l'heure, » lui répondit le comte. Et, rejoignant ses interlocuteurs, il ne leur souffla mot de la visite qu'il attendait. Il feignit, au contraire, de n'avoir reçu aucun avis, ne donna aucun ordre pour la réception du prince et ne changea même pas l'heure habituelle de son dîner. Avant de se mettre à table, il dit à Henderson de revêtir son armure et d'aller se placer dans un endroit qu'il lui désigna. Puis, invitant quelques personnes qui se trouvaient par hasard au château, il prit son repas à midi et demi selon sa coutume. A peine avait-il fini qu'on lui annonça l'approche du souverain.

Pendant toute la chasse, Alexandre Ruthven ne l'avait pour ainsi dire pas quitté une minute, le pressant toujours de se rendre à Perth. Cette insistance bizarre avait intrigué le Roi, qui, mettant à profit un moment favorable, avait demandé avis au duc de Lennox, en lui racontant l'histoire du prisonnier. Le duc, l'ayant jugée invraisemblable, fut pris d'une certaine inquiétude et suivit le prince au château de Gowrie, avec le comte de Mar et une petite troupe de gentilshommes. Ils rencontrèrent Jean Ruthven, qui feignit l'étonnement, comme s'il recevait une visite inattendue, et conduisit le souverain à son hôtel, vieux manoir ceint de hautes murailles et défendu par des tours. Le Roi, conformément à l'étiquette, dîna seul : on servit le duc de Lennox, le comte de Mar et leurs compagnons dans une autre chambre. Les mets étaient froids, rares, mal apprêtés, comme si l'arrivée de Jacques VI eût été réellement imprévue. Le maître du logis,

Digitized by Google

loin de montrer l'empressement et le désir de plaire qu'exigeait la circonstance, avait l'air soucieux, préoccupé : il tenait des propos décousus.

Le repas terminé, Jacques VI, avec une expression de bonne humeur, dit au comte de Gowrie : « Nous ferions bien, je crois, de passer dans la chambre voisine et de boire avec nos amis une coupe de vin. » Jean Ruthven, en conséquence, ouvrit la porte et passa le premier. Alexandre aussitôt, saisissant l'occasion, dit tout bas au prince : « Voici un moment favorable pour nous occuper de l'affaire. » Bien que tourmenté d'un vague soupçon, le Roi consentit à en finir avec cette étrange aventure. Le jeune comte le mena de chambre en chambre jusqu'à une galerie spacieuse, au bout de laquelle, dans chacun des angles, se trouvait une tourelle; l'intérieur de l'une formait un cabinet, l'intérieur de l'autre était la cage d'un escalier en spirale.

Alexandre Ruthven ouvrit la porte du cabinet, et, au lieu d'un homme enchaîné, le prince vit avec étonnement un homme armé de pied en cap. C'était Henderson, auquel le maître avait ordonné de se poster là. Dans quel but, et pourquoi cet appareil militaire? Pour frapper le Roi de terreur, selon toute vraisemblance, sa timidité étant bien connue, et pour s'emparer de lui plus facilement. Mais Henderson lui-même n'était pas très rassuré : quand il s'était vu seul, jouant un rôle qu'il ne comprenait pas, il avait imploré l'assistance de Dieu. Dès que la porte du cabinet fut ouverte, le comte enfonça son chapeau sur sa tête, saisit la dague pendue à la ceinture d'Henderson et, mettant la pointe sur la poitrine de Jacques, s'écria : « Vous êtes mon prisonnier : rappelez-vous la mort de mon père. » Henderson, voyant le Roi en péril, détourna le poignard, et le prince fit un effort pour parler. « Taisez-vous, lui dit Alexandre, ou, par le ciel, vous êtes mort !

— Songez à nos relations amicales, lui répondit Jacques VI ;

Digitized by Google

rappelez-vous qu'au moment où fut condamné votre père, j'étais encore mineur, que le conseil de Régence pouvait faire sous mon nom tout ce qu'il voulait. En me tuant, vous ne vous assurerez pas ma couronne ; car j'ai des fils et des filles, des amis et des sujets fidèles qui vengeront ma mort.

— Sur mon honneur, Sire, je n'en veux pas à vos jours et ne désire même pas répandre une goutte de votre sang.

— Que souhaitez-vous donc alors ? demanda le Roi.

— Une simple promesse, répondit le conspirateur, qui parut incertain ou effrayé de sa propre audace.

— Quelle promesse? dit le souverain ; et il ajouta d'un air de dignité: « Mais d'abord découvrez-vous devant moi. »

Alexandre, obéissant à l'ordre que lui donnait le prince, ôta son chapeau et répliqua:

— Mon frère vous apprendra nos intentions.

— Allez donc le chercher, dit le souverain.

Ruthven, ayant exigé du Roi la promesse qu'il n'ouvrirait point la fenêtre et n'appellerait point au secours, le quitta comme s'il voulait réellement aller chercher son frère, mais resta dans la galerie, sentant peut-être faiblir sa résolution, ou fouillant une armoire pour y trouver une corde.

Pendant son absence, le prince dit à Henderson :

— Comment et pourquoi êtes-vous dans ce cabinet ?

— Que je meure, s'écria le pauvre diable effrayé de ce qu'il avait vu, si je n'ai pas été enfermé ici comme un chien !

— Les Ruthven menacent-ils ma vie?

— Pour vous tuer, il faudrait me tuer d'abord.

— Eh bien, ouvrez la fenêtre de la tourelle.

Mais il y avait deux fenêtres : l'une donnait sur les jardins, d'où l'on ne pouvait appeler aucune aide, l'autre sur la cour du château Henderson, par mégarde, ouvrit la première.

— L'autre ! l'autre ! s'écria le Roi : il y a dans la cour des hommes de ma suite.

Henderson allait obéir, lorsque Alexandre rentra, tenant une corde à la main, et saisit le Roi, en s'écriant :

— Il faut en finir !

— Je suis un prince libre et votre maître, dit Jacques avec indignation : je ne me laisserai pas attacher.

Et, ses forces étant doublées par l'émotion, il résista courageusement à son agresseur ; quoiqu'il fût d'une taille plus petite et moins robuste, il parut même sur le point d'obtenir l'avantage. Henderson, bouleversé, confondu, ne sachant à quoi se résoudre entre le roi d'Écosse et son maître immédiat, s'empara seulement de la corde que tenait Alexandre et détourna de la bouche du prince la main qu'il y appuyait.

— Malheur à toi ! s'écria le comte ; ne peux-tu donc m'être utile en rien ?

Pendant ce temps, le Roi, faisant un effort suprême, traînait Alexandre jusqu'à la fenêtre de la cour, aussitôt ouverte par Henderson, et, pendant qu'il continuait à lutter contre le rebelle, cria au dehors : « Trahison ! trahison ! Au secours ! » appel qui fut entendu par toute son escorte. Elle se trouvait effectivement réunie dans la cour.

Après avoir porté divers toasts, le duc de Lennox et les autres seigneurs qui accompagnaient le Roi s'étaient levés pour aller le rejoindre. Mais le comte de Gowrie leur assura que le prince désirait être seul quelques moments et les conduisit dans les jardins, où, disait-il, son hôte ne tarderait pas à descendre. Ils y étaient à peine depuis quelques minutes, lorsqu'un de ses affidés, Thomas Cranstoun, exécutant un ordre donné d'avance, vint dire que le Roi était monté à cheval et courait déjà sur la route de Falkland. Cette nouvelle fausse, en attirant la compagnie hors des jardins,

Digitized by Google

devait permettre au comte Alexandre de transporter Jacques VI dans la chaloupe sans être vu. Lennox et les autres seigneurs, considérant comme un devoir pour eux de ne pas laisser le prince voyager seul, passèrent à la hâte dans la cour et demandèrent leurs chevaux. Mais le portier, n'ayant pas reçu d'instructions secrètes, leur dit que le Roi n'était point parti.

— Attendez un moment, dit le comte de Gowrie ; je vais savoir ce qu'il en est.

Il entra dans le château, en sortit presque immédiatement et déclara que le prince était parti.

— C'est impossible, dit le portier: je l'aurais vu.

— Tu n'as pu le voir, drôle ! s'écria le comte. Il a pris par la poterne.

— J'en ai la clef sur moi, répondit le maladroit concierge ; il n'est passé ni d'un côté ni de l'autre.

Ce fut en ce moment que les cris : « Trahison ! trahison ! Au secours! » retentirent à la fenêtre de la tourelle.

— C'est la voix du prince, s'écria le duc de Lennox.

Tous les yeux se tournèrent vers la croisée de la tourelle; et on vit la tête du Roi sortie à moitié de la fenêtre, le visage enflammé par l'ardeur de la lutte : une main lui serrait la gorge. Presque toute l'escorte du souverain s'élança dans le château par la grande porte, pour secourir leur maître, tandis que sir Thomas Erskine et d'autres seigneurs se jetaient sur le comte afin de l'arrêter. Mais, avec l'aide de Thomas Cranstoun et de quelques serviteurs, il s'arracha de leurs mains et se sauva dans la rue voisine. Là, s'étant arrêté, il tira ses deux rapières enveloppées d'un même fourreau, suivant une mode italienne de l'époque.

— Que voulez-vous faire, milord? lui demanda Cranstoun, qui l'avait suivi pour lui prêter assistance.

Digitized by Google

— Je veux m'ouvrir un chemin et rentrer dans mon habitation, ou mourir.

Et il s'élança vers le château, accompagné de quelques amis et serviteurs, qui avaient tiré leurs épées.

Pendant ce temps, Lennox, le comte de Mar et presque toute la suite du prince avaient gravi l'escalier, cherchant la tourelle d'où étaient partis les cris. Ils coururent de chambre en chambre jusqu'à la porte de la galerie, devant laquelle ils furent arrêtés tout court : elle était fermée, verrouillée : il fallait trouver moyen de l'ouvrir ou de l'enfoncer.

Mais, si rapide qu'eût été leur marche, des événements tragiques s'étaient passés dans ce court intervalle d'une manière plus rapide encore. Un page du souverain, nommé John Ramsay, qui gardait son faucon, avait entendu les cris de détresse poussés par son maître; et, pendant que le reste de l'escorte prenait la route la plus longue, le hasard lui fit découvrir le petit escalier en spirale, menant au cabinet où la lutte avait lieu. La porte supérieure en était close; mais le brave jeune homme, entendant le bruit des voix et le piétinement des adversaires, fit un suprême effort, parvint à la briser. Il entra dans le cabinet au moment où le Roi forçait presque le comte à fléchir les genoux; Alexandre pourtant lui avait mis de nouveau la main sur la bouche. Henderson, troublé plus que jamais, quitta la pièce dès qu'il vit le fauconnier.

Ramsay ayant tiré son épée de chasse, le prince, qui venait de dégager sa tête, lui cria aussitôt : « Frappe-le, et frappe bien, car il a une cotte de mailles ! » Le page enfonça donc sa rapière dans la poitrine d'Alexandre, puis, le Roi lui prêtant son aide, ils précipitèrent le blessé dans la spirale. Des voix et des pas y résonnaient justement : le page ayant reconnu les manières de parler, se pencha sur la vis : « Montez, Thomas Erskine, montez

Digitized by Google

jusqu'en haut. » Thomas était suivi par le médecin du prince, Hugh Harris, homme boiteux qui ne pouvait être utile dans une lutte. A mi-chemin ils trouvèrent le comte de Ruthven, la face et le cou ensanglantés. « A mort, à mort ! dit Thomas Erskine ; voici le traître ! » et il le perça de part en part. Alexandre n'eut que le temps de dire : « La faute ne vient pas de moi ! »

Erskine, s'élançant alors en haut de l'escalier, trouva le prince seul avec Ramsay. « Votre Majesté, dit-il, aurait dû me commander de veiller à la porte, si elle ne voulait point me permettre de l'accompagner. — Le scélérat m'a trompé dans ceci comme dans tout le reste : je lui ai dit de vous appeler : il est sorti, mais seulement pour fermer la porte à son retour. »

Comme le Roi prononçait les derniers mots, Jean Gowrie déboucha de l'autre tourelle, le casque au front, une épée nue dans chaque main, et suivi de six hommes armés. Il n'y avait, pour leur tenir tête, que Jean Ramsay, Thomas Erskine, le médecin infirme et un domestique nommé Wilson. Enfermant le Roi dans le cabinet, ils s'apprêtèrent à combattre les arrivants, exaspérés de la mort d'Alexandre, qu'ils avaient vu au bas de la tourelle. Les forces étaient complètement inégales, et les partisans de Jacques avaient peine à soutenir la lutte, quand Thomas Erskine dit au comte de Gowrie : « Comment ! traître, vous avez tué votre souverain, et vous voulez encore nous assassiner ! » Le meurtre du Roi n'entrant pas dans ses intentions, lord Ruthven déconcerté abaissa la pointe de sa lame. Son antagoniste, profitant de la circonstance, lui passa la sienne au travers du corps. Il fut comme foudroyé, car il tomba mort sans prononcer une parole. Ses auxiliaires prirent la fuite.

Un grand fracas cependant résonnait depuis quelques minutes à la porte de la galerie. C'était le duc de Lennox, le comte de Mar et les autres suivants du Roi, qui, n'ayant pu ouvrir la porte et

Digitized by Google

entendant le bruit des pas, le choc des armes, s'efforçaient de la briser. Erskine et Ramsay leur ouvrirent, de façon que toute l'escorte du prince se trouva rassemblée autour de lui.

Mais les aventures de ce jour mémorable n'étaient pas encore terminées. Les habitants de Perth aimaient beaucoup lord Ruthven, qui était leur prévôt ou champion et protecteur officiel. Les gens de la maison, l'ayant vu tuer par un serviteur du Roi, ne cherchèrent point à comprendre cette mystérieuse affaire : ils se répandirent dans la ville, en criant: « Meurtre et vengeance! notre maître a été assassiné ! » Ces clameurs attroupèrent les citoyens : une bande furieuse courut vers le château, les uns apportant une longue poutre, qui devait servir de bélier pour enfoncer la porte, les autres demandant de la poudre et criant qu'ils allaient faire sauter le manoir. Les domestiques du comte de Gowrie, mêlés au peuple, disaient hautement qu'ils ne méritaient pas d'avoir eu un tel prévôt, s'ils ne vengeaient point sa mort. La position semblait critique, les serviteurs du Roi n'ayant que des armes de chasse. Les magistrats de la ville, heureusement, se jetèrent au milieu des mutins, leur adressèrent force remontrances et finirent par les calmer. Le prince lui-même parut à un balcon, expliqua au populaire ce qui venait d'avoir lieu : son discours ayant persuadé la foule, les insurgés se dispersèrent. Jacques, montant aussitôt à cheval, regagna sa maison de chasse, après une journée de fatigue et de violentes émotions.

Le Parlement rassemblé apprit de sa bouche les principaux détails de l'affaire, recueillit les dépositions des témoins, flétrit la mémoire de Jean et d'Alexandre Ruthven comme criminels de haute trahison, déclara confisqués tous leurs biens meubles et immeubles, proscrivit même le nom de la famille sur le territoire de l'Écosse, et Jacques VI étant devenu roi d'Angleterre,

Digitized by Google

trois ans après, l'interdiction de le porter s'étendit jusqu'aux provinces du sud.

Par suite d'une chance extraordinaire, la participation de Logan au complot demeura longtemps ignorée ; ou n'inquiéta ni le farouche dissipateur ni son émissaire. Il put vivre et mourir tranquille au sommet de ses rochers à pic, dans son manoir désert ; et Bour, son ignorant messager, termina aussi paisiblement ses jours. Mais le drame devait avoir un épilogue aussi bizarre que tout le reste. Sept ans s'étaient passés depuis la catastrophe, quand on arrêta dans la ville de Perth un notaire qui portait le nom de Sprat. C'était un homme curieux, intrigant et fanfaron. Il se vanta qu'il pourrait dire beaucoup de choses sur l'affaire des comtes de Ruthven, qu'il en savait plus que bien d'autres, mais ne voulait point parler. Ces vaniteuses insinuations parvinrent aux oreilles des magistrats. Sprat fut arrêté, passa en jugement, subit la torture. Soit de lui-même, soit au milieu des tourments, il avoua que les projets des comtes de Gowrie et de Logan lui avaient été connus avant leur exécution. L'émissaire délégué vers les conspirateurs principaux, regrettant de ne pouvoir lire les lettres dont le chargeait Logan, les apportait au rusé tabellion, qui l'instruisait du contenu, et avait fini par lui en dérober cinq. On les trouva dans son domicile. Probablement il avait transcrit les originaux et avait fait porter des copies. Ces lettres ont été imprimées : on y remarque des allusions au supplice du comte de Gowrie, et d'assez nombreux détails esquissent le plan de la conspiration. Tandis que les frères tâchaient de s'emparer du prince, Logan, du haut de ses rocs perpendiculaires, guettait le vaisseau où le prince eût été embarqué, sans l'énergie imprévue qui le sauva : un signal devait partir de la goelette, auquel on répondrait du manoir. Déclaré coupable de n'avoir point révélé un attentat qu'il pouvait empêcher, le notaire Sprat fut

Digitized by Google

condamné à mort et pendu sur la grande place de Perth. Le décès de Logan n'arrêta point l'action des tribunaux. Il fut mis en jugement et, la loi écossaise exigeant que tout homme accusé de haute trahison comparaisse en personne, on déterra son cadavre, qui fut apporté dans la salle d'audience. Au milieu de ce lugubre appareil, les magistrats vouèrent sa mémoire à l'infamie, et le dernier reste de sa fortune, le château où il voulait emprisonner son souverain, fut confisqué. La tentative criminelle aboutit, pour les familles de tous les complices, à une ruine totale.

Jacques VI étant devenu roi d'Angleterre, en 1603, les deux frères puînés de Jean et Alexandre Ruthven durent passer sur le continent. Ils y vécurent dans la détresse, et l'on ne sait ce que devint le plus âgé des deux ; le cadet, nommé Patrice, voyagea longtemps, apprit la médecine pour se faire un moyen d'existence. Il crut par la suite pouvoir l'exercer à Londres, mais il fut aussitôt arrêté, enfermé dans la Tour. Il y languissait depuis plusieurs années, lorsqu'il obtint, le 24 mai 1614, la faveur d'être conduit, sous bonne garde, auprès de sa sœur Barbara, dangereusement malade. Le billet porte que l'autorisation ne sera point renouvelée, que s'il insiste pour qu'on n'écoute pas leur entretien, il sera immédiatement reconduit à la Tour (1). La pauvre fille mourut, selon toute apparence, dans l'abandon et la misère. Quant à Patrice Ruthven, on ne lui rendit la liberté qu'en 1619 (2). Mais le ressentiment de Jacques VI contre une famille qui avait voulu deux fois confisquer son pouvoir lui ferma toute carrière. On l'évita comme un homme dangereux. Proscrit et sans fortune, il se maria cependant, mais l'union fut en har-

(1) Registres du Conseil privé.

(2) C'est lui que tous les biographes de Van Dyck ont transformé en conspirateur, c'est de lui seulement qu'ils font dater les malheurs des Ruthven.

Digitized by Google

monie avec sa pauvreté : il épousa quelque jeune personne d'une condition inférieure. Il mourut au commencement du règne de Charles Ier, laissant deux fils, voués comme leur père à une obscure et pénible existence, et une fille nommée Marie. Les fils quittèrent ce monde probablement très jeunes, sans léguer à aucun enfant la malédiction qui pesait sur eux.

La dernière des Ruthven inspira enfin la commisération : elle avait pour tantes les duchesses de Montrose et de Lennox, la comtesse d'Athole, dont la protection ne lui fut sans doute pas inutile. Le Roi l'attacha au service de la Reine, comme nous l'avons dit plus haut ; puis, considérant qu'elle n'avait pas de dot, l'idée lui vint un jour de la marier, non pas à un jeune seigneur qui lui rendrait une position digne de ses aïeux, mais à un peintre maladif, qu'elle était chargée de soustraire aux obsessions d'une courtisane, aux dangers d'une existence capricieuse et agitée. Le malheur qui avait détruit sa famille et semblait vouloir lui faire grâce, changeait seulement de forme. Son union avec Van Dyck ne lui assurait qu'un avenir précaire, assombri d'avance par la santé débile du futur. Le mauvais génie des Ruthven officia sous la robe du prêtre, quand l'artiste et la jeune fille reçurent la bénédiction nuptiale (1).

Ce qu'il y a d'étrange, c'est qu'on n'a aucune espèce de renseignement sur l'époque où leur union fut célébrée. Le grand incendie de Londres, en 1666, ayant consumé les archives paroissiales, toute recherche est impossible. Il faut donc nous contenter

(1) Je ne puis m'empêcher de relever ici une erreur par trop singulière, vu surtout qu'elle a pris son vol du haut d'une publication anglaise. On lit dans le tome III du *Catalogue raisonné* de Smith, page xxvi du préambule : « Son ami et son patron, le duc de Buckingham, entra vivement dans leurs projets et par son entremise obtint pour Van Dyck la main d'une jeune femme belle et accomplie, fille de lord Ruthven, union qui fut plus honorable que profitable au coloriste. » Le duc de Buckingham, assassiné en 1628, contribuant au mariage de Van Dyck en 1639 ou 1640, l'anachronisme est vraiment énorme !

Digitized by Google

d'inductions approximatives. L'Anonyme constate que le délabrement physique du peintre de la cour devint manifeste en 1639, et que sa langueur inspira au prince le désir de lui chercher une femme. Il ajoute avec beaucoup de sens : « Le mariage n'améliora point la santé de Van Dyck ; si des excès amoureux avaient ruiné sa constitution, c'était un mauvais moyen de la fortifier que de l'unir avec une jolie personne. » Je suppose que la noce eut lieu dans les premiers mois de 1640 : revenu bien portant sur les bords de la Tamise en 1635, l'artiste n'avait pu perdre ses forces avec une rapidité invraisemblable.

Le projet de Charles ne dut pas s'effectuer sans explications orageuses, sans crises dramatiques, entre le peintre anversois et miss Lemon. Cette femme charmante, gracieuse, voluptueuse, était aussi une femme violente : toutes ses passions prenaient la forme d'une tempête. Ce fut, à n'en pas douter, pendant les luttes qui précédèrent leur séparation, qu'Antoine la représenta en Judith, tenant un glaive à la main, prête à venger le peuple d'Israël ou, pour mieux dire, ses propres injures. Au milieu de ses emportements et de ses menaces, l'infidèle l'avait sans doute trouvée admirable, et, dominé toujours par ses goûts d'artiste, il voulut la peindre dans un rôle en harmonie avec ses fureurs. Ce tableau orna longtemps l'hôtel Buckingham, d'où il passa dans la collection de Strawberry-Hill ; en 1842, il fut vendu aux enchères 75 livres sterling, somme insignifiante pour une œuvre si curieuse. Entre quelles mains est-elle tombée (1)?

Quand la bénédiction nuptiale l'eut séparée pour toujours de Van Dyck, miss Lemon s'abandonna aux plus violents accès de colère. Elle avait dû quitter naturellement le domicile à demi

(1) *A Summer's Day at Hampton-Court*, par Edouard Jesse, p. 55 — Note de Wornum dans son édition des *Anecdotes of Painting*. — Pour la collection de Strawberry-Hill voyez mon *Voyage d'un amateur en Angleterre*, p. 184 (4e édition).

Digitized by Google



A. VAN-DYCK. P. Æ. CABASSON. DEL. TIMMS. SC.

L'AMIRAL VAN DER BORCHT.

Digitized by Google

Digitized by Google

conjugal, où ils s'étaient enivrés d'un mutuel amour. La jeune Euménide, maintenant, ne rêvait que la vengeance. Elle cherchait partout l'ingrat, le perfide, non pour le tuer, mais pour lui couper la main droite. « Il est fier de son talent, il n'a pas d'autre ressource, pensait-elle, puisqu'il dissipe au jour le jour tout ce qu'il gagne ; eh bien ! je détruirai en même temps sa gloire et sa fortune ! » Mais elle eut beau le poursuivre de sa haine, Van Dyck se tint sur ses gardes ; elle ne parvint pas à le rencontrer, pour le punir de sa trahison et satisfaire l'implacable ressentiment dont elle était dévorée.

La nature, par bonheur, lui avait donné des penchants voluptueux, qui ne pouvaient supporter longtemps le veuvage et l'abstinence. Un jour, elle avisa un garde du corps de Charles Ier, qu'elle trouva d'une assez belle prestance pour la consoler de son abandon. Leurs amours durèrent plus d'une semaine, car ce n'était pas une femme dépravée, comme je l'ai déjà dit : elle y allait de tout cœur. Mais cette nouvelle tendresse eut une fin encore plus douloureuse que sa liaison avec le grand peintre. La guerre civile ayant déchaîné ses fureurs sur l'Angleterre, le jeune homme périt dans une bataille. Miss Lemon fut accablée de désespoir : ne pouvant supporter cette nouvelle épreuve, elle se tira un coup de pistolet, et termina ainsi par une mort tragique une existence qui ne semblait vouée qu'à la joie et au plaisir. Il n'y avait pas longtemps que le peintre dormait dans son tombeau, quand elle abandonna la vie comme une héroïne. Une des images, où Antoine avait peint ses traits, ayant été gravée en 1646 par Wenceslas Hollar, l'estampe fut publiée avec une inscription en vers français qui raconte sa fin sanglante (1). Le

(1) Après avoir relaté dans son *Abecedario*, t. II, p. 269, les incidents qu'on vient de lire, Mariette ajoute : « Il faut être instruit de ces faits pour bien entendre le sens des vers français qui sont au-dessous de son portrait gravé par Hollar. »

Digitized by Google

titre placé en tête constate sa nationalité : MARGUERITE LEMON ANGLOISE. Le portrait qui a servi de modèle à cette planche n'est pas celui qu'on voit au château de Hampton-Court. De grands cheveux bouclés y accompagnent aussi très bien la figure. Miss Lemon porte le costume le plus simple, une grande robe à manches bouffantes, sans aucune espèce d'ornements. De la main gauche, elle se montre elle-même ; de la main droite, qui est appuyée sur une table, elle tient un bouquet. Elle est encore assez jolie ; elle a une bouche aimable et des yeux expressifs ; mais le graveur a dû mal traduire le tableau original, car je ne l'ai pas reconnue sur son estampe : elle y a perdu les trois quarts de son charme. Une autre gravure de la même effigie, par R. Gaywood, porte la même légende, mais elle est d'une exécution très inférieure, de sorte qu'il n'y reste rien de la beauté dangereuse qui avait ensorcelé Van Dyck. Pour s'en faire une idée juste, que le lecteur aille voir le portrait du Louvre.

Digitized by Google

CHAPITRE XXVI

DERNIERS TEMPS DE VAN DYCK. — SA MALADIE ET SA MORT. — HISTOIRE DE SA FILLE.

A mesure que la santé de Van Dyck s'affaiblissait, les ressources que lui procurait son pinceau allaient en diminuant. Et il avait plus de peine à soutenir le faste princier dont il avait l'habitude (1). Sous l'influence de ce visionnaire qui s'appelait le chevalier Digby, adonné à toutes les sciences occultes et à la recherche de la pierre philosophale, le grand peintre eut alors l'idée folle que la transmutation des métaux lui fournirait un ample revenu, en le dispensant d'un travail excessif. Pendant que Rubens était à Londres, un alchimiste nommé Brendel vint le trouver et lui offrit la moitié des immenses trésors qu'il allait bientôt acquérir, s'il voulait seulement lui organiser un laboratoire et l'aider dans ses recherches. Mais le fin diplomate ne se laissa pas séduire. Il ouvrit la porte de son atelier, montra au

(1) « Antonio van Dyck, per tante richezze acquistate, lasciò poche facoltà, consumando il tutto nella lautezza del suo vivere più tosto da principe che da pittore. » *Bellori*, p. 263. En 1634, il avait déjà six domestiques.

Digitized by Google

charlatan ses ouvrages et lui dit d'un ton moqueur : « Vous venez trop tard, mon brave homme; il y a longtemps que j'ai découvert la pierre philosophale. Ma palette et mes pinceaux valent mieux que votre secret. » Van Dyck ne fut pas aussi sage. Il devint la dupe des chimistes polonais, des fourbes allemands et des escamoteurs italiens : c'était dans cette noble société qu'il travaillait au grand œuvre. Ses gains positifs s'évanouissaient en fumée, ou allaient garnir les poches des mécréants. Les vapeurs malsaines des fourneaux ruinaient sa constitution peu robuste. Et ce ne fut point une erreur passagère; il avait entrepris cette vaine poursuite deux années avant son mariage et y persévéra jusqu'à sa mort (1). Il était las évidemment du métier de portraitiste et voulait s'en affranchir par tous les moyens. Pour comble de malheur, la goutte se joignit bientôt à la phtisie pulmonaire, qui diminuait rapidement ses forces (2). Il avait eu ses années d'or et ses jours de fête; les années sombres étaient venues, rien ne devait plus lui réussir.

Et pendant que ses affaires personnelles tournaient mal, que la nature le trahissait et l'abandonnait peu à peu, d'autres chances funestes se groupaient autour de lui. L'horizon de l'Angleterre devenait tous les jours plus sombre et plus menaçant. Les coffres du Roi étaient vides et l'on entendait craquer les rouages politiques près de se briser. Charles était un amateur dans toute la force du mot. Il aimait le calme, le loisir, les faciles entretiens, les jouissances de l'esprit et les beaux-arts. Il avait pour sa femme une tendresse passionnée, il adorait ses enfants. Malgré

(1) « Il y était encouragé, dit l'Investigateur anonyme, par l'exemple et par les conseils de son ami Digby, infatué de cette chimère, ainsi que de la poudre de sympathie, dont il prétendait avoir le secret. Il aurait dû se rappeler la réponse de Rubens à l'alchimiste Brendel. »

(2) His luxurious and sedentary life brought on the gout and hurt his fortune. Walpole, t. Ier, p. 334. L'Anonyme rapporte le même fait.

Digitized by Google

la haute opinion qu'il avait de ses droits, il était plein d'aménité pour ceux qui l'approchaient, plein de sympathie pour leurs joies et leurs douleurs. Si le destin l'avait fait naître dans la haute bourgeoisie ou la petite noblesse, il aurait édifié par sa conduite, charmé par sa distinction et son affabilité. L'implacable sort l'attacha sur un trône dans un temps d'orage, où de nouvelles opinions politiques étaient fortifiées, envenimées par de nouvelles opinions religieuses. Impérieux et faible de caractère, il essayait de résoudre les difficultés en jetant son sceptre dans la balance. Mais il s'en fallait bien que ses ordres fussent acceptés comme émanant du ciel. La lutte continuant l'avait bientôt harrassé. Que faire? Comment échapper aux souffrances de la haine, de l'inquiétude, des fureurs hostiles? Le pauvre roi, qui avait hâte d'en finir, prenait alors des mesures maladroites : au lieu de céder peu à peu sur quelque point, il abandonnait tout, il faisait des concessions imprudentes, se livrait comme un enfant.

Lorsque plusieurs partis se formèrent parmi ses antagonistes, il adopta une nouvelle méthode : il essaya de les contrebalancer l'un par l'autre, de les jouer simultanément, comme si la nature ne lui avait pas refusé l'esprit de calcul et de dissimulation qu'exigeait ce rôle ambigu. Ayant affaire à des gens plus madrés que lui, plus habiles cent fois, il se déconsidérait inutilement. On perdait toute confiance dans sa parole, et ses stratagèmes échouaient comme ses emportements et ses concessions. « N'ayant plus que le titre de roi, mais voyant qu'on lui rendait encore les hommages extérieurs inhérents à ce titre, dit Thomas Carlyle, Charles Ier se figurait pouvoir annuler les partis l'un par l'autre et reconquérir son autorité en dupant à la fois tous ses adversaires. Un homme dont les discours n'expriment ni la pensée, ni les intentions, est un homme avec lequel on ne peut traiter. Il faut sortir de son chemin, ou l'éloigner de la route que

Digitized by Google

l'on suit. — Pour tous nos combats, disait Cromwell, nous n'obtiendrons qu'un morceau de papier? Il n'en sera pas ainsi! »

Marchant toujours à tâtons, ne voyant jamais devant lui, le malheureux prince arriva dans l'ombre jusque sur l'échafaud, où un rayon de lumière lui montra l'exécuteur qui allait faire tomber sa tête.

Le 13 avril 1640, les embarras financiers de la cour étaient devenus si grands, que Charles I[er], pour obtenir des fonds par un moyen légal, fut obligé de convoquer les Chambres. Mais le Parlement lui témoigna une opiniâtre animosité, qui le força bientôt à le dissoudre. Une mesure si violente n'ayant produit aucun avantage et la pénurie du Trésor continuant, il lui fallut réunir une assemblée nouvelle, le 3 novembre. Le 11, elle mettait en accusation le comte de Strafford; quelques jours plus tard, Laud, évêque de Londres, qui devait périr aussi sous la hache, était impliqué dans la même procédure, pour crime de haute trahison. Ainsi débutait cette chambre inexorable, qu'on a surnommée le Long Parlement.

La haine mutuelle des pouvoirs publics n'ouvrait pas au peintre émigré une brillante perspective. Pendant les mois de calme relatif, qui s'écoulèrent entre la dissolution de la première chambre et la réunion de la seconde, Van Dyck put encore exécuter quelques chefs-d'œuvre, comme les *Fiançailles de Guillaume II et de Henriette-Marie*, dont l'union préliminaire fut célébrée le 12 mai, et faire une tentative pour échapper aux gens épris d'eux-mêmes, que tourmentait le besoin de posséder leur image. Rubens avait terminé en 1636, pour décorer le plafond de la salle des banquets, à Whitehall, neuf tableaux représentant l'histoire allégorique de Jacques I[er]. Ce grand travail lui avait été payé 3,000 livres sterling, ou 75,000 francs; après qu'il en eut reçu le dernier terme, le 4 juin 1638, le Roi

Digitized by Google

y avait ajouté une chaîne d'or pesant 82 onces 7 gros et valant 300 livres sterling ou 7,500 francs. Mais si le plafond de la salle se trouvait ainsi splendidement orné, les murailles en étaient seulement voilées par des tentures. Van Dyck proposa d'y fixer quatre tableaux, où il peindrait quatre scènes relatives à l'histoire de l'Ordre de la Jarretière : l'Institution de l'Ordre par Édouard III, le Cortège des chevaliers en grand costume, la cérémonie de l'Installation et le Banquet royal qui terminait la fête. Ce plan charma si fort le prince qu'il lui dit d'esquisser un des sujets. L'artiste exécuta en grisaille le défilé du Roi et de tous les chevaliers. Cette ébauche obtint l'approbation de Charles, et il ne s'agissait plus que d'arrêter le prix du travail définitif. Le peintre officiel en demanda 4,000 livres sterling, ou 100,000 francs, 25,000 francs de plus que n'en avait touché Rubens, probablement parce que sa tâche lui paraissait plus considérable, au moins comme étendue. Quatre mille livres, c'était beaucoup dans la situation financière où se trouvait le Roi. Il avait convoqué le parlement du 13 avril surtout à cause d'un emprunt de 300,000 livres ou 7,500,000 francs hypothéqué sur le domaine de la Couronne (1). Non seulement il ne pouvait le rembourser, mais il avait besoin de fonds pour continuer la guerre contre les Écossais. Une dépense de quatre mille livres, pour un travail de luxe, devait donc lui paraître imprudente et excessive en de pareilles circonstances. Il réfléchit, hésita, craignant de chagriner le peintre, et finit par renoncer au projet. Cette sage conduite d'un roi forcé à l'économie a frappé les imaginations et, croyant qu'une somme prodigieuse avait seule effrayé un souverain, on a exagéré les prétentions du maître comme dans un récit populaire. Van Dyck, si l'on en croyait la légende,

(1) Hume, *History of England*, t. VIII, p. 347.

Digitized by Google

aurait exigé de Charles 80,000 livres ou deux millions de francs. C'est une assertion folle, dont on ne doit pas tenir compte. Il a même pu se faire que le Roi ait accepté les conditions de l'artiste, en remettant l'exécution à une époque plus favorable (1). Un détail positif corrobore cette induction : le mémoire présenté au noble amateur par Antoine en 1638, contenant la liste et les prix de vingt-trois tableaux qu'il avait exécutés pour le prince et pour la reine, mentionne l'esquisse du grand *Cortège des Chevaliers;* c'est le dernier article, et le peintre n'a pas inscrit de chiffre à côté, jugeant que cette ébauche faite à l'appui d'une proposition devait être gratuite. Le plan du travail aurait donc été conçu au moment où Charles I[er] avait fini de s'acquitter envers Rubens ; le monarque serait tombé d'accord avec le peintre, en ajournant l'exécution du programme. Et quand la tempête, qui allait emporter son trône, gronda autour de Whitehall en 1640, il vit qu'il fallait abandonner ce rêve magnifique : il devait déjà au peintre plusieurs sommes qu'il ne lui paya jamais.

Cette déception ne laissa pas d'attrister Van Dyck, un moment ranimé par l'enthousiasme, et dans son abattement, avec l'inquiétude naturelle aux poitrinaires, il désira changer de pays, aller encore une fois respirer l'air natal ; peut-être aussi voulait-il échapper au ressentiment de miss Lemon, voir si on ne lui confierait pas ailleurs quelque grande entreprise. Il avait en outre des comptes à régler avec Martin van den Enden. Un passeport, qu'il avait demandé, lui fut remis vers le milieu du mois de septembre (2), et il s'embarqua pour la ville où s'était formé son

(1) « It looks as if it had been accepted, though some say it was rejected, on the extravagant price demanded by Van Dyck. » *Walpole*, t. I[er], p. 335.

(2) Une lettre datée du 13, et adressée d'York par le comte d'Hamilton au comte d'Arundel, renferme ce passage : « Mon noble Lord, Votre Seigneurie voudra bien soigner l'envoi de ce passeport à sir Antoine van Dyck, et je prie Votre Seigneurie de m'excuser pour ne pas l'avoir expédié plus tôt. »

Digitized by Google

talent. On ignore l'accueil que lui firent ses compatriotes et de quelle manière il employa son temps; Papebrochius lui-même n'en souffle mot dans ses *Annales antverpienses*. Il revit sa fille naturelle, cela va sans dire, ses frères, ses sœurs, ses parents, la famille de Rubens, qui était mort le 30 mai ; il visita son atelier désert du Comptoir hanséatique; mais on ne sait point s'il exécuta quelque tableau, et on ne fit aucun effort pour l'occuper ou le retenir. Aussi, quand la nouvelle lui arriva qu'on songeait à décorer la galerie du Louvre, comme son maître avait orné celle du Luxembourg, le pauvre malade se mit-il en chemin, dans l'espoir d'obtenir cet important travail. Un passage de Mariette nous apprend qu'il arriva bientôt sur les bords de la Seine. « Van Dyck était à Paris au mois de janvier 1641. J'ai un billet portant cette date que le peintre Claude Vignon écrivait à Langlois, dit Ciartres, pour le prier de vouloir bien l'introduire auprès de Van Dyck, tout fraîchement arrivé à Paris. Il ne pouvait mieux s'adresser. Langlois, libraire et marchand d'estampes, étoit l'ami de Van Dyck. Ce peintre lui en avoit donné des preuves sensibles, lorsqu'après avoir fait son portrait et y avoir employé tout l'art dont il étoit capable, il ne se contenta pas de lui en faire présent : il répéta le portrait et voulut garder le second exemplaire pour lui. Dans cet excellent tableau, que j'ai vu à Paris chez feu le président De Maisons, et dont le prince de Conty a depuis peu fait l'emplette, Langlois est représenté jouant de la musette; il y en a l'estampe gravée par Pesne (1). »

Cette gravure de Pesne est rude, mais très expressive; il en

(1) Passage extrait des notes de Mariette sur Walpole et imprimé dans l'*Abecedario* d'Orlandi par Mrs De Chennevières et Montaiglon, à l'article VAN DYCK, t. V. Dans un autre passage, t. II, le même Mariette avait écrit : « François Langlois, dit de Chartres, parce qu'il y estoit né... représenté en demy corps avec une cornemuse, dont il avoit le talent de jouer dans la dernière perfection. »



existe une beaucoup plus belle, par un homonyme du personnage, le chalcographe P. G. Langlois, dédiée au marquis de Paulmy. Le travail du burin y est excellent, le dessin plus net, l'effet bien supérieur. On voit le libraire debout, jusqu'à mi-jambes, portant un costume populaire, avec une casaque et un chapeau à larges bords dont un côté est retroussé ; il tient dans ses mains une cornemuse, mais n'en joue pas : il a seulement les doigts appuyés sur les trous et semble avoir été interrompu dans son divertissement par un chien qui le regarde. C'est une bonne figure, au type commun, à l'air jovial, accentuée par des moustaches et un collier de barbe mal peignés. L'œuvre a un caractère de prosaïsme flamand qui ne s'accorde pas avec les travaux habituels et les tendances générales du maître. Le tableau fut-il exécuté dans la capitale de la France? On pourrait le croire, n'était le vague des expressions de Mariette en ce qui concerne l'époque.

Van Dyck avait songé au Louvre dans les circonstances les plus fâcheuses; lorsqu'il se mit en route, Poussin venait d'y arriver, pressé par une invitation personnelle du Roi, et on l'y accueillait avec de grands honneurs. Nous avons une lettre de lui, portant la date du 6 janvier 1641, où il raconte son voyage triomphal depuis Fontainebleau, les prévenances dont on l'entourait, son entretien avec Louis XIII, qui, après l'avoir comblé d'éloges, dit tout haut, en s'adressant aux courtisans : « *Voilà Vouet bien attrapé !* » Le cardinal de Richelieu lui-même voulut complimenter l'artiste. « Le jour suivant, dit Poussin, je fus conduit par M. De Noyers chez S. E. le cardinal de Richelieu, lequel avec une bonté extraordinaire m'embrassa et, me prenant par la main, me témoigna qu'il avait un très grand plaisir à me voir. » Or, le travail principal qu'on lui destinait, pour lequel surtout on l'avait fait venir de Rome, c'était la décoration du Louvre! Le peintre flamand ne pouvait arriver plus mal à

Digitized by Google

propos. Ses intentions et ses désirs furent comme non avenus ; peut-être même n'osa-t-il point en parler. Chose plus extraordinaire encore! il semble qu'il n'ait obtenu du Roi et de son ministre aucune marque d'attention et de sympathie. Nous avons un récit détaillé de tout ce qui se passa relativement au projet de décorer le Louvre. Le nom du maître anversois n'y figure nulle part; les auteurs contemporains ne mentionnent même pas cet illustre compétiteur. Van Dyck cependant était le peintre favori du beau-frère et de la sœur du Roi. Comment donc le prince et le cardinal ont-ils pu montrer à son égard une si complète indifférence? L'architecte Lemercier, dont Poussin avait blâmé les plans, Simon Vouet, l'ancien ami de Van Dyck à Gênes, et le paysagiste Fouquières avaient formé une cabale pour annuler les bonnes intentions des deux chefs de l'État envers Poussin. Vouet n'était pas *attrapé* du tout, comme le croyait le Roi ; c'était lui et le cardinal de Richelieu qui devaient être bernés. A force de tracasseries, de mauvais propos, de manœuvres sournoises, les coalisés empêchèrent le grand dessinateur de se mettre à l'œuvre, le dégoûtèrent du travail, lui inspirèrent le projet de quitter la France pour n'y plus revenir, dessein qu'il exécuta au mois de septembre 1642. Telle est la puissance de l'intrigue : elle domine même l'autorité des rois et le génie des plus grands ministres.

Une coterie assez forte, assez habile pour remporter de pareilles victoires, devait se faire un jeu d'interdire à Van Dyck et l'accès de la cour et tout espoir de réussite. Carpenter affirme qu'il résida seulement deux mois dans la capitale française : aucune opinion ne saurait être plus vraisemblable. Qu'aurait-il pu faire à Paris, où il restait presque inaperçu? Il était rentré dans son domicile de Blackfriars, sans le moindre doute, bien avant le 22 mai, où commença le jugement de son protecteur et ami

Digitized by Google

le comte de Strafford. Le tableau où il l'a représenté assis, tenant à la main sa condamnation et dictant la lettre qui priait le Roi de signer l'arrêt mortel, montre avec quel intérêt il dut suivre toutes les phases de ce drame judiciaire.

Le sort en était jeté! Van Dyck allait voir sombrer autour de lui tous ceux qui l'avaient traité noblement, qui avaient fait la joie et l'honneur de sa vie. Le 12 mai, la tête de Wentworth tomba sur l'échafaud, et le Roi, qu'il avait cru sauver par un sacrifice héroïque, se trouva directement exposé aux fureurs des Covenantaires. Le prince, voyant grandir le péril et sentant arriver l'heure, où le cliquetis du fer et le grondement du canon domineraient le bruit des disputes, voulut éloigner la Reine des chances de la guerre, au moins pour le moment. Sous prétexte de conduire en Hollande sa fille Marie, fiancée au jeune Guillaume II, Henriette fit ses apprêts de départ. Mais avant de les laisser monter sur un navire et affronter les caprices des vagues, le souverain anglais désira posséder une image de son enfant, à l'âge où elle était parvenue. Antoine fut naturellement chargé de la peindre. On ignore ce que le tableau est devenu, mais il a été gravé par Christian van Queborn. La princesse paraît bien avoir une année de plus que sur la toile d'Amsterdam. Ses traits enfantins sont jolis et réguliers. Habillée à la mode du temps, avec une raie horizontale dans les cheveux, une petite couronne autour du chignon et deux grosses touffes à droite et à gauche de la tête, elle porte une robe très simple, ornée d'une grande collerette ajustée au bord du corsage. Des perles pendent à ses oreilles, un collier de perles environne son cou. Ces vers de l'inscription semblent annoncer son départ :

Auriaco jam nupta duci, lux maxima Belgis
Emicat, et terris optat adesse suis.
Crescit et in magnos adolescit sponsa nepotes,
Nassoviosque dabit mater adulta duces.

Digitized by Google

Le 8 août, le Roi se mit lui-même en chemin pour l'Écosse. Il avait promis d'aller examiner les griefs des habitants et de leur donner toutes les satisfactions qui dépendraient de lui. Par prudence, il s'arrêta dans la ville d'York, ville entièrement royaliste, où il était comme dans une citadelle, et négocia de loin.

Cependant la santé, les forces de Van Dyck allaient en déclinant; la tristesse et l'inquiétude l'envahissaient. Au milieu des secousses terribles qui ébranlaient toutes les positions, la noblesse perdait peu à peu le désir d'employer son pinceau : la solitude se faisait dans son atelier. Le fol espoir de découvrir la pierre philosophale l'égarait de nouveau. Et plus ses gains diminuaient, plus il jetait en pâture à sa chimère ses ressources positives ; ses épargnes mêmes s'évaporaient en fumée.

Quelle situation pour sa jeune femme! Voir dépérir sous ses yeux l'homme dont elle portait le nom, qui était son seul et dernier appui! le voir en outre acharné à la poursuite d'un secret imaginaire, penché sur des fourneaux dont les vapeurs malsaines lui rongeaient les poumons ! Le mauvais génie des Ruthven semblait inspirer l'artiste, l'entraîner vers l'abîme ; et dans ces conjonctures fatales Marie devint enceinte. Quand le terme de sa grossesse fut arrivé, le peintre agonisait. Le 1er décembre 1641, elle mit au monde une petite fille, que l'on nomma Justinienne. Pendant qu'elle était sur son lit de douleur, subissant l'épreuve toujours pénible de la maternité, Van Dyck sentait le froid de la mort engourdir son cœur. Le jour même où son héritière prenait possession de la vie, le grand homme épuisé dictait son testament. Revenu du nord de l'Angleterre le 25 novembre, le roi Charles avait promis un don de 300 livres à son médecin, s'il détournait de Van Dyck le coup fatal. Mais rien ne pouvait conjurer les sombres influences qui planaient sur l'artiste. Le 9 décembre, ses yeux se fermèrent pour toujours. Après deux

Digitized by Google

années d'épreuves continuelles, de déceptions et de chagrins, sa malheureuse femme, qui n'était pas encore relevée de couches, se voyait condamnée de nouveau à la solitude. Le 11, Van Dyck fut enterré dans l'abside de la cathédrale de Saint-Paul, près du tombeau de Jean de Gand, qu'on voit indiqué sur le plan de l'église publié par Ashmole. Mais les chances fatales, qui avaient assombri la dernière époque de sa vie, le persécutèrent après sa mort. Dans la tombe même, il ne put trouver qu'un repos transitoire : il y dormait depuis un quart de siècle seulement, lorsque la cathédrale fut incendiée avec la ville entière ; l'édifice s'écroula au milieu des flammes, et ses ossements furent anéantis en même temps que la sépulture qui devait les abriter (1).

Il est très important de lire avec soin le testament de Van Dyck, pour comprendre la destinée de sa fille légitime. Les espèces, biens et valeurs qu'il avait laissés à Anvers, il les donne entièrement à sa sœur Suzanne, religieuse dans un monastère de la ville (sauf deux obligations ou billets, montant ensemble à la somme de quatre mille livres sterling), à la condition qu'avec l'argent et les rentes elle pourvoira aux besoins de sa fille Marie-Thérèse et l'élèvera. Mais reproduisons le texte.

« S'il arrivait que ma dite sœur vînt à mourir avant ma fille, ces biens et espèces seront recueillis par les quatre Dames du couvent, où est ma sœur aujourd'hui, et employés dans l'intérêt de ma fille.

(1) Croirait-on que John Smith, un homme sérieux pourtant, a classé parmi les œuvres de Van Dyck un tableau que le peintre aurait dû exécuter longtemps après sa mort? Voici l'article : « Portraits de la femme et de l'enfant du maître. La première paraît ne pas avoir trente ans, et son beau visage est vu presque de face... Sa fille, un enfant de cinq ans à peu près, porte une robe rouge et un col de dentelle. C'est une peinture très soignée. Dans la galerie de Munich. » *Supplément au Catalogue raisonné des œuvres des principaux maîtres flamands, hollandais et français*, p. 370, n° 8 (1842). Van Dyck, mort neuf jours après la naissance de sa fille, peignant son image lorsqu'elle avait cinq ans !

Digitized by Google

« Sur ces mêmes biens et espèces, mon autre sœur, Isabelle van Dyck, recevra et emploiera pour son usage deux cent cinquante florins par an.

« Après le décès de ma sœur Suzanne et de ma fille Marie-Thérèse van Dyck, les dits biens et espèces reviendront à ma fille légitime, née ici, à Londres, le 1er décembre 1641 ; je l'en déclare pleine et légitime héritière.

« Mes autres biens, espèces, créances, tableaux, comptes et billets, laissés par moi dans le royaume d'Angleterre, avec les sommes que me doivent Sa Majesté le Roi, quelques membres de la noblesse ou toute autre personne, seront attribués en parties égales à ma femme lady Marie van Dyck et à ma fille nouvellement née, sous la condition expresse qu'on ne déplacera pas les sommes placées à intérêt et que ma femme emploiera le revenu avec soin et discrétion.

« Si ma fille née à Londres venait à mourir avant ma femme, sa mère héritera de la moitié de sa part, et mon autre fille outre-mer recevra la seconde moitié.

« Si ma fille d'Anvers et ma sœur Suzanne mouraient avant ma fille née en Angleterre, les biens que j'ai laissés outre-mer et que je leur ai légués deviendraient la propriété de ma fille légitime.

« Et si mes deux filles mouraient sans postérité avant ma femme, elle entrera en possession des biens et rentes que j'ai laissés à Anvers.

« Après la mort de ma femme, les enfants de ma sœur Catherine, mariée avec le sieur Adrien Dircke, hériteront de ces mêmes biens et rentes laissés dans ma ville natale. »

Van Dyck termine en instituant sa femme, mistress Catherine Cowley et Aurelius de Meghem ses exécuteurs testamentaires, en nommant mistress Cowley tutrice de sa fille jusqu'à l'âge de dix-

Digitized by Google

huit ans, avec une indemnité annuelle de dix-huit livres sterling. Il lègue vingt shillings sterling à chacun de ses domestiques, trois livres aux pauvres de l'église Saint-Paul, où il doit être enseveli, et la même somme aux pauvres de la paroisse de Blackfriars, où il demeure.

Cet acte fut signé et scellé le 4 décembre, en présence du notaire Abraham Derkindee et du témoin Dirrick van Hoost, que leurs noms désignent comme des Flamands ; il fut ouvert le 13, puis déposé à *Doctor's Commons*. Il prouve que le malade jouissait de toute sa présence d'esprit, comme il le déclare dans le premier paragraphe. Les dispositions minutieuses et très claires qui s'y trouvent consignées auraient dû, semble-t-il, préserver de toute mésaventure sa fille Justinienne ; mais des incidents que le coloriste ne pouvait prévoir déjouèrent toutes ses précautions.

Sa femme épousa en secondes noces un homme veuf du comté de Montgommery, sir Richard Pryse de Goggerdan, qui avait été créé baronnet le 9 août 1641 et devait être jeune. Mariée d'abord à un grand artiste, mais souffrant, découragé, attristé, elle espérait peut-être qu'une autre union lui ferait goûter les joies vives et pures d'un amour sans ordonnances médicales. Elle avait oublié la malédiction qui planait sur sa famille. Proscrite du destin, elle ne devait pas trouver en ce monde une pierre pour reposer sa tête. Sa nouvelle couche demeura stérile et, au moment où elle s'édifiait en songe un riant avenir, la terre manqua sous ses pieds : elle tomba dans ces régions souterraines, d'où personne n'est revenu (1). En elle s'éteignit la race imprudente des Ruthven, et elle laissa la fille de Van Dyck entre les mains d'un beau-père sans scrupules, qui devait la dépouiller.

(1) « Ihre verbindung blieb ohne Nachkommen, denn die schöne Marie überlebte nicht lange ihren ersten Gatten ». *Anthoni van Dyck's Bildnisse bekannter Personen*, vom oberst Igz. von Szwykowski. Deschamps fait la même assertion.

Digitized by Google

Le bruit qu'elle n'était pas heureuse se répandit probablement jusqu'à Anvers. D'après un journal tenu par Norbert van Couwerven, abbé de Saint-Michel, Théodore van Dyck, en religion frère Waltman, lui demanda dans les derniers jours du mois de septembre 1654 la permission d'aller en Angleterre chercher sa nièce. Mais il ne put la ramener sur les bords de l'Escaut, attendu qu'il la trouva mariée, ce qui lui causa une extrême surprise, car elle n'avait que douze ans (1). Marier une petite fille de douze ans ! Pourquoi? sans doute pour abuser de sa jeunesse et ne pas lui rendre de comptes fidèles, en partageant la proie avec le beau-fils. On prétend que ce gendre était un baronnet du comté de Pembroke, sir John Stepney de Frendergast, probablement un cadet de famille qui avait peu de bien ou jetait l'argent par les fenêtres, car il entra, dit-on, dans la garde royale à cheval (*Horse-guards*), quand cette troupe d'élite fut réorganisée sous le règne de Charles II.

Que se passa-t-il ensuite ? Justinienne fut-elle abandonnée par son mari ? Je l'ignore, car nous marchons en plein dans les ténèbres ; mais voici les faits singuliers que nous révèlent des documents positifs. La restauration des Stuarts avait eu lieu au mois de mai 1660. Au mois de mai 1662, la fille de Van Dyck, alors âgée de vingt ans, était dans la misère. Elle sollicita de Charles II une pension pour subvenir à ses besoins. Par un acte daté du 5 de ce mois, le prince lui accorda une rente annuelle et viagère de 200 livres sterling (5,000 francs), *diverses causes et considérations légitimes* motivant cette faveur. Le brevet la désigne partout comme une femme mariée : *Justina Stepney*, *alias Van Dyck*, mais ne fait aucune allusion à son mari, non plus qu'à sa mère, comme si tous les deux étaient morts.

(1) Elle aurait eu treize ans le 1er décembre.

Digitized by Google

La pension lui fut régulièrement payée pendant un an, de trois mois en trois mois; puis le trésorier ne donna plus rien. Justinienne passa une année dans la tristesse et l'inquiétude. Voyant la famine ouvrir sa porte, elle adressa au prince, en 1664, une humble pétition pour que sa promesse fût exécutée. Elle lui rappelle qu'elle a été faite en raison des loyaux services de son père, des sommes qui lui étaient dues par le feu roi, et aussi des pertes et des malheurs de la suppliante, que néanmoins un ordre de Sa Majesté l'a privée de cette ressource depuis environ un an, ce qui l'a plongée dans la détresse, n'ayant aucun autre moyen d'existence, puisque l'héritage de son père lui a été injustement ravi et est détenu en entier par ceux auxquels on l'avait confié pendant la dernière guerre. « C'est pourquoi, ajoute avec émotion la pauvre femme, elle se jette humblement aux pieds sacrés du Roi, implorant son auguste pitié pour ses besoins et ses souffrances, afin qu'il ordonne de lui payer sa pension, ou lui accorde tout autre soulagement ou secours, sur sa caisse particulière. »

Justinienne, dans cette supplique, ne parle ni de sa mère, nouvelle preuve qu'elle était morte, ni de son mari, chose plus étrange, ni de l'enfant qu'elle passe pour avoir eu de lui en 1663. D'après la tradition anglaise, John Stepney aurait dû servir alors dans la garde royale à cheval. Si ce n'était pas là un fait imaginaire, comment sa femme ne se serait-elle pas plainte de son abandon, de la misère où il la laissait?

Charles II, ce roi méprisable dont les débauches vidaient sans cesse les coffres, demeura sourd aux prières de la fille du grand peintre. Au début de l'année 1665, elle lui adressa une nouvelle supplique, non moins touchante que les autres. Elle y constate de rechef que sa *très excellente Majesté*, après lui avoir accordé une pension viagère de 200 livres, l'ayant retenue et supprimée,

Digitized by Google

elle se trouve dans le besoin et la détresse, n'ayant aucun autre moyen de vivre (*it being her sole subsistence*). Or, elle est obligée de se rendre à Anvers, en Brabant, pour y recueillir une petite fortune que lui a laissée sa tante et qu'elle serait en danger de perdre, si elle ne se rendait promptement sur les lieux. Elle supplie donc humblement le Roi de vouloir bien lui faire payer les arrérages de sa pension, qui se montent à trois cents livres, afin qu'elle soit en mesure d'aller à Anvers prendre possession des biens et du numéraire que lui a laissés sa défunte tante.

Cette tante qui venait de mourir, c'était Suzanne van Dyck. Les actes consultés par l'Anonyme lui avaient appris qu'elle décéda en 1664. Le mot *fortune*, que Justinienne emploie dans sa dernière pétition, paraît prouver que Marie-Thérèse, la fille naturelle de Van Dyck, avait aussi terminé ses jours. Voici en effet ce que dit le testament du coloriste : « Et s'il arrive que ma fille à Anvers et ma sœur Suzanne van Dyck viennent à mourir avant ma fille née en Angleterre, alors les dits biens, rentes et espèces qui sont à Anvers et que j'y ai laissés, comme il est dit plus haut, reviendront à ma fille survivante en Angleterre. » Ces biens étaient grevés d'une rente de 250 florins par an (537 fr. 50 c.) au profit de sa sœur Isabelle, béguine comme Suzanne. Or, Isabelle était morte en 1658. La totalité des biens laissés par Van Dyck dans sa ville natale devenait donc la propriété de sa fille légitime, qui passa tout à coup du dénuement au bien-être et à la sécurité.

En effet, le jour de l'Annonciation, autrement dit le 25 mars 1665, Justinienne toucha la somme dont elle avait besoin pour s'embarquer (1). Elle put en conséquence aller recueillir la succession qui lui arrivait si à propos.

(1) Registres de la Trésorerie, à Londres. Il est fâcheux que Carpenter n'ait pas publié l'ordonnance et la note de payement.

Digitized by Google

Pendant son séjour dans les Pays-Bas catholiques, elle semble avoir épousé un homme du pays, Martin de Carbonnel. Très jeune encore, mal mariée une première fois, elle ne pouvait se condamner à un éternel veuvage. Dès 1668, son nouveau compagnon, s'étant mis d'accord avec les autres héritiers du grand peintre, fit des démarches pour recouvrer les sommes qui leur étaient dues (1). « Aucune pièce ne nous apprend, dit Carpenter, s'ils obtinrent quelque succès par leurs efforts. » Lui-même pourtant dit un peu plus loin que la pension de Justinienne (200 livres sterling par an) lui fut régulièrement payée, de trimestre en trimestre, à partir de 1670. C'était pour la fille de Van Dyck un résultat considérable et un vrai succès (2).

De son second mari, Justinienne eut trois enfants, un fils appelé Thomas et deux filles qui prirent le voile à Bruxelles; toutes deux devinrent abbesses et vécurent très longtemps : un sir Thomas, qui n'était pas leur frère et mourut en 1772, alla les visiter (3). On ne sait pas quand leur mère avait quitté ce monde. Elle résidait en Belgique probablement, car on ne voit pas pour quelles raisons ses filles seraient venues s'y établir toutes seules. De très bonne heure donc, la postérité de Van Dyck retourna dans le pays où le grand peintre avait vu le jour ; ce noble sang remonta vers sa source.

Justinienne a passé jusqu'à présent pour avoir eu de son premier mari un fils nommé George, que la nature avait doué d'une

(1) Une première tentative, demeurée infructueuse, avait été faite, suivant Carpenter, en 1663, pendant que Justinienne était dans une profonde misère, et on avait pris alors copie du testament.

(2) Il est encore très regrettable que Carpenter n'ait pas imprimé toutes les notes de payement : nous pourrions savoir ainsi combien de temps vécut la fille de Van Dyck, si elle touchait personnellement les termes de sa pension ou les faisait toucher par un tiers.

(3) *Betham's Baronetage*, volume Ier (Ipswich, 1801). L'auteur de ce livre croit que les trois enfants avaient pour père John Stepney, chose impossible, puisque Justinienne n'avait eu de lui aucune postérité, comme le prouvent surabondamment ses pétitions.

Digitized by Google

intelligence exceptionnelle et que la fortune ne traita pas moins favorablement. Poète et ambassadeur, il représenta huit fois l'Angleterre sur le continent. Johnson ne lui reconnaît pas grand mérite comme auteur, mais avoue qu'il obtint de son vivant un succès incontesté. Il ne fut pas moins heureux dans ses missions, où il déploya une habileté peu commune. Étant mort en 1707, à l'âge de 44 ans, on lui fit un convoi splendide et on l'enterra sous les voûtes de Westminster, qui abritent encore son tombeau. L'épitaphe latine contient des renseignements sur la carrière, sur les dons naturels et acquis de ce diplomate jadis illustre ; en voici la traduction :

« Ici repose George Stepney, homme d'épée, que la finesse de son esprit, ses connaissances littéraires, l'agrément de son commerce, sa pratique des choses, son habitude de la haute société, l'élégance de ses discours, de son style et de ses manières, les services importants rendus par lui à la Grande-Bretagne et à l'Europe, ont fait beaucoup admirer pendant sa vie et feront célébrer dans toutes les époques. Il s'est acquitté de plusieurs ambassades avec tant de diligence, de zèle et de bonheur, que non seulement il n'a jamais trompé l'espoir des augustes souverains Guillaume et Anne, mais a souvent dépassé leur attente. Après une longue carrière d'honneurs, parcourue en peu de temps, il rendit paisiblement son âme, qui aspirait à une plus noble sphère, ayant assez vécu pour la gloire, bien que son existence ait été courte.

« Issu de la famille équestre des Stepney de Pendegrast, dans le comté de Pembroke, il vint au monde à Westminster, en 1663. — Il mourut à Chelsey, et fut transporté ici en 1707, ayant pour escorte une foule de grands personnages. »

Ce George Stepney, dont la famille s'éteignit en 1825, ne pouvait être le fils de Justinienne. Son épitaphe nous apprend,

Digitized by Google

comme on vient de le voir, qu'il était né en 1663. Or, si Justinienne avait eu un enfant en 1663, elle n'aurait pas manqué d'en parler dans sa pétition de 1664, pour augmenter l'intérêt de sa situation et attendrir le Roi. Sa supplique n'y fait pas même allusion. Son premier placet, d'ailleurs, prouve que son mari était mort, ou l'avait abandonnée depuis assez longtemps déjà en 1662. Elle ne put donc avoir de lui en 1663 un enfant légitime, qui parvint aux plus grands honneurs. Enfin, si George Stepney avait été son fils, le petit-fils de Van Dyck, on n'aurait pas manqué de rappeler cette circonstance glorieuse sur son épitaphe, dans un pays où le coloriste immortel avait été presque l'ami du Roi, avait joui et jouissait encore d'une brillante renommée.

Johnson, d'une autre part, ne désigne nullement George Stepney comme le petit-fils de Van Dyck. « J'ignore entièrement, dit-il, quelle était la condition de son père. Ayant fait la première partie de ses études à Westminster, où il resta six ans au collège, il alla les poursuivre à Cambridge, lorsqu'il eut dix-neuf ans, et continua d'y entretenir avec M. Montague, plus tard comte d'Halifax, une amitié commencée en pension ; ils partirent ensemble pour Londres et furent, dit-on, introduits dans la vie politique par le duc de Dorset. »

Le mari de Justinienne s'appelait Stepney de *Frendergast;* le personnage couché à Westminster se nommait Stepney de *Pendegrast :* ce sont deux localités différentes. Ou ils n'étaient pas de la même famille, chose probable ; ou ils appartenaient à deux branches d'une même famille ; l'une riche, celle du diplomate ; l'autre dans une condition tout au plus médiocre, dont faisait partie le gentilhomme que l'on maria précipitamment avec Justinienne. S'il avait eu quelque fortune, il ne se serait pas engagé pour vivre dans les *Horse-guards*, où il dut rester très peu de temps, quelques mois peut-être.

Digitized by Google

Les seuls enfants de Justinienne van Dyck étaient des Carbonnel. Leur descendance existe encore. J'ai ouï dire à M. Étienne Arago, dont il serait inutile de faire l'éloge comme écrivain, homme politique et amateur de peinture, qu'une dame Carbonnel, se disant issue du grand portraitiste, vint le trouver, il y a environ quinze ans, pour lui recommander un jeune homme de sa famille, portant un autre nom par suite d'alliances féminines, et le prier de faciliter son entrée à l'École polytechnique. M. Étienne Arago lui procura un excellent répétiteur, et le candidat fut admis.

Après avoir raconté l'histoire de Van Dyck, de ses travaux et de sa famille, nous devons faire connaître au lecteur, suivant notre promesse, les curieuses aventures de ses deux tableaux de Saventhem. L'un d'eux, payé par les villageois, représentait la *Sainte Famille ;* nul doute qu'il ne fût exécuté, comme le *Saint Martin partageant son manteau*, dans un style où la manière de Henri van Balen s'associait à la manière de Rubens. C'était une production capitale, le second chef-d'œuvre de l'auteur ; ceux qui l'avaient vu en parlaient avec admiration. Il eût donc été très important pour un historien d'y étudier sous sa première forme le talent de Van Dyck. Mais il fut enlevé ou détruit par les fourrageurs français en 1673, dans des circonstances qui dénotent les mœurs et l'esprit du temps. La France n'était pas alors en guerre avec l'Espagne, et ses forces militaires traversaient seulement les Pays-Bas catholiques, pour aller attaquer la Hollande. Louis XIV n'avait pas même demandé l'autorisation de faire passer ses troupes sur un territoire neutre : il accompagnait majestueusement ses bataillons, qui allaient assiéger Maestricht. Ses soldats auraient dû ménager, respecter

Digitized by Google

une population inoffensive, étrangère à la querelle; mais dans ces temps barbares, que l'on répute civilisés, la force paraissait donner tous les droits. Les fantassins et les cavaliers en marche pillaient, saccageaient, brûlaient et violaient sur leur passage. Quand cette tourbe féroce approcha de Bruxelles, le comte de Monterey, gouverneur des provinces belges, craignit tellement d'éprouver quelques violences personnelles qu'il se réfugia dans la ville forte d'Anvers : pour remplir ses fonctions, il laissait derrière lui la comtesse. Le Brabant fut donc traité, comme le reste du territoire, en pays ennemi. Le jour de la Fête-Dieu, pendant qu'on célébrait la messe, un détachement français, commandé par le marquis de Rochefort, tomba sur le village de Saventhem. Les maraudeurs entrèrent dans les maisons, prirent tout ce qui était à leur convenance, se ruèrent ensuite dans l'église, firent main basse sur les ornements, sur les vases sacrés, qu'ils profanèrent comme des païens, puis maltraitèrent les habitants, violèrent plusieurs femmes et plusieurs filles. Les déprédateurs ne furent pas tentés par le *Saint Martin*, mais la *Sainte Famille* leur agréant davantage, ils l'emportèrent.

La comtesse de Monterey députa aussitôt vers Louis XIV Emmanuel de Lira et le baron de Dongelberg, pour se plaindre des excès et des cruautés que ses troupes se croyaient permises en pleine paix, contre une population sans armes et sans défiance. Ils obtinrent un ordre qui enjoignait au marquis de Rochefort de punir les coupables. On ne sait même pas si cet ordre fut exécuté : le marquis étant le premier coupable ne dut pas se montrer fort sévère. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il ne fit pas restituer le panneau de Van Dyck, par la bonne raison peut-être qu'il formait sa part du butin (1).

(1) Tous ces faits se trouvent racontés dans un volume in-12, publié en 1674 à Amsterdam et ayant pour titre : *De fransche Tyrannie.*

Digitized by Google

L'autre tableau, qui orne encore la petite église où l'avait placé Antoine, courut lui-même de grands dangers. En 1739, un peintre flamand, Jacques de Roore, et un peintre hollandais, Gérard Hoet le fils, vinrent trouver le curé de Saventhem et offrirent de lui acheter le panneau. L'ecclésiastique consentit à le vendre pour la somme de mille ducatons ou 6,810 francs ; mais à condition que les deux brocanteurs feraient d'abord approuver la transaction par l'archevêque de Malines et par le comte de Kœnigseg, baron de Saventhem ; il exigea en outre une copie du tableau et stipula que les fonds lui seraient remis dans la ville de Bruxelles. Les spéculateurs obtinrent les consentements voulus, payèrent la peinture et commandèrent une caisse pour l'emballer. Tout paraissait devoir réussir au gré de leurs vœux.

Mais les marguilliers, qui blâmaient la convention faite au détriment de leur église, avaient excité les habitants du village et les avaient déterminés à empêcher par la force l'enlèvement du tableau. Le pasteur, ayant eu connaissance de leur projet, arma plusieurs ouvriers charpentiers de forts bâtons, les rangea en ligne devant l'autel et fit fermer la grande porte de l'église. Ayant alors introduit les marchands par une porte de derrière, on enleva la peinture et on l'emballa dans la caisse. Mais pendant que les brocanteurs faisaient cette opération, ils entendirent des clameurs devant la porte principale, qui fut bientôt assaillie avec des pierres, auxquelles se mêlaient de temps en temps quelques balles de fusil. La peur commençait à gagner les complices ; une grande décharge les fit tressaillir, et presque aussitôt un paysan, qui avait grimpé dans l'escalier des tours, se mit à sonner le tocsin. On donna en même temps un véritable assaut à la grande porte, qui finit par céder : la population furieuse, armée de fourches, de fléaux, de sabres et de fusils, se précipita dans l'église ; elle injuria le pasteur, lui reprocha de s'être entendu

Digitized by Google

avec des hérétiques pour dépouiller le village et lui déclara qu'elle saurait bien l'empêcher. Vainement un autre prêtre essaya-t-il de calmer la multitude : elle poussa des cris d'indignation et menaça de rompre le cou aux spoliateurs. Gérard Hoet, qui n'aspirait pas à la gloire du martyre, s'esquiva par une porte de derrière, traversa une haie et se réfugia dans la maison du curé. Mais Jacques de Roore demeura au milieu de la bagarre.

Personne ne pouvait deviner comment finirait l'aventure, lorsqu'un énorme forgeron, s'avançant vers le groupe coupable et brandissant en l'air son marteau, s'écria d'une voix tonnante : « Misérables ! vos vils projets ne réussiront pas. Remettez notre saint sur son autel, ou je vous écrase à tous la tête et vous expédie l'un après l'autre ! » Cette allocution guerrière frappa les opposants de terreur; ils tirèrent à la hâte le panneau de sa caisse et le remirent en place. Le Goliath villageois leur permit alors de se retirer.

Aussitôt qu'ils sont partis, les paysans traînent la caisse hors de l'église, la mettent en morceaux et, avec les débris, allument un feu de joie en l'honneur de saint Martin. Pendant ce temps, les spéculateurs désappointés remontent dans leur voiture et s'enfuient au galop, suivis par les huées, les clameurs de la foule et le bruit des coups de feu. Le beau rôle en toute cette affaire avait été pour les hommes du peuple, qui avaient montré plus de patriotisme et de goût qu'un archevêque, un baron, deux artistes et leur propre curé (1).

Longtemps après, en 1794, lorsque les Français voulurent enlever le panneau de Van Dyck, on n'osa point commencer l'opération avant qu'un renfort de troupes fût arrivé de Bruxelles.

(1) Michel, dans son *Histoire de Rubens*, page 187, a défiguré cet épisode suivant son habitude. Van Gool, qui était lié avec Hoet et Jacques de Roore, en fait un fidèle récit dans son *Nieuwe Schouburg*, t. II, p. 94 et suiv.

Digitized by Google

Le 19 août, les délégués s'emparèrent du tableau. Depuis cette époque jusqu'en 1815 le *Saint-Martin* décora une salle du Louvre : il fut alors rendu aux villageois, qui méritaient bien de le garder. Il y a une quarantaine d'années, un riche Américain ayant offert cent mille francs à des personnes peu scrupuleuses, pour en obtenir la possession d'une manière quelconque, elles tâchèrent de le dérober pendant la nuit. Mais des chiens donnèrent l'éveil : les fripons n'eurent que le temps de se sauver. Depuis ce temps, un gardien couche dans l'église pour déjouer tout effort de larcin (1). La brave population tient à son chef-d'œuvre.

(1) Je tiens ce fait des villageois eux-mêmes.

Digitized by Google

CHAPITRE XXVII

ÉLÈVES ET IMITATEURS DE VAN DYCK.

Quelle que fût la rapidité de son pinceau, Van Dyck n'aurait pu faire seul en Angleterre les nombreux travaux qu'on lui demandait. Plusieurs élèves d'un talent remarquable devinrent ses collaborateurs. Bien d'autres, sans lui prêter leur aide, s'inspirèrent de son talent et de ses œuvres. Si Rubens était un chef d'école, le fondateur d'une dynastie, en quelque sorte, Van Dyck a été le chef d'une branche cadette. Ses disciples et imitateurs forment une troupe considérable, presque aussi nombreuse que le clan de Pierre-Paul.

Le premier est ce Jean de Reyn, sur lequel j'ai déjà donné quelques renseignements (p. 358 et 446). Van Dyck l'avait formé lui-même dans son atelier d'Anvers, puis emmené à Londres. Cet élève préféré l'accompagna aussi, lorsqu'il revint habiter momentanément la Belgique en 1634-1635, comme l'atteste une imagc du Cardinal-Infant, gouverneur des Pays-Bas orthodoxes. Ses portraits dans le style de Van Dyck étaient très estimés en Angleterre. Les familles de Dorset, de Carlisle et de Lindsay l'employèrent à copier certains ouvrages de son maître, et l'on

Digitized by Google

faisait grand cas de ces reproductions. Le musée de Bruxelles a dernièrement acquis une image de femme peinte par lui à cette époque ; l'inscription en est bizarre et pourrait faire douter de la provenance du tableau, si on la comparait à la signature régulière que nous citerons tout à l'heure. Elle forme deux lignes que nous mettons sur une seule: *Anno* 1637, *j ....en jan Ryn*. Plusieurs lettres manquent et on dirait que le nom mal écrit de Jean de Reyn en suivait un autre. L'œuvre est bien peinte, dans un habile clair-obscur, mais peu avenante. On ne pourrait imaginer une créature moins sympathique, moins agréable, que cette femme vue à mi-corps. La tête est singulière, pâle, souffreteuse ; le type, mesquin et vulgaire ; les lèvres saillantes, l'œil dur et triste complètent le masque répugnant. D'où sortait cette momie coiffée à la Sévigné? Ses longs cheveux noirs tombent comme éplorés autour d'elle ; son corps maigre, étriqué, est aussi malingre que sa figure. Une robe noire, très décolletée, serre le buste sans laisser voir la poitrine, car une haute guimpe de mousseline blanche et un fichu noir de même étoffe viennent pudiquement la voiler, chaste précaution qui n'inspire pas de regrets. La couleur est plus serrée que dans les autres tableaux du peintre.

Il quitta les îles Britanniques après la mort d'Antoine, passa quelque temps à Paris, comme permettent de le supposer certains portraits, puis se fixa sur les bords de la mer, dans la ville de Dunkerque, où il était né, où il forma un disciple nommé Corbeen, qui eut pour élève à son tour Mathieu Elias. Il y mourut en 1678.

Outre les tableaux de sa main que nous avons décrits, nous pouvons citer encore une toile représentant *Saint Casimir* et appartenant au petit musée de Bergues. La face, l'expression, l'attitude du noble personnage, auquel apparaît la Vierge, sont très originales. La tête énergique et singulière ferait hon-

Digitized by Google

neur à un grand maître. Les étoffes du costume sont habilement peintes, la couleur est moelleuse et agréable. Une belle copie du *Saint Roch* d'Alost, beaucoup plus petite que le modèle et conservée à Dunkerque dans l'église Saint-Éloi, prouve le soin avec lequel l'habile disciple étudiait les œuvres de Rubens : les personnages du haut sont très bien rendus et, par leur couleur excellente, remettent en mémoire la palette du chef d'école.

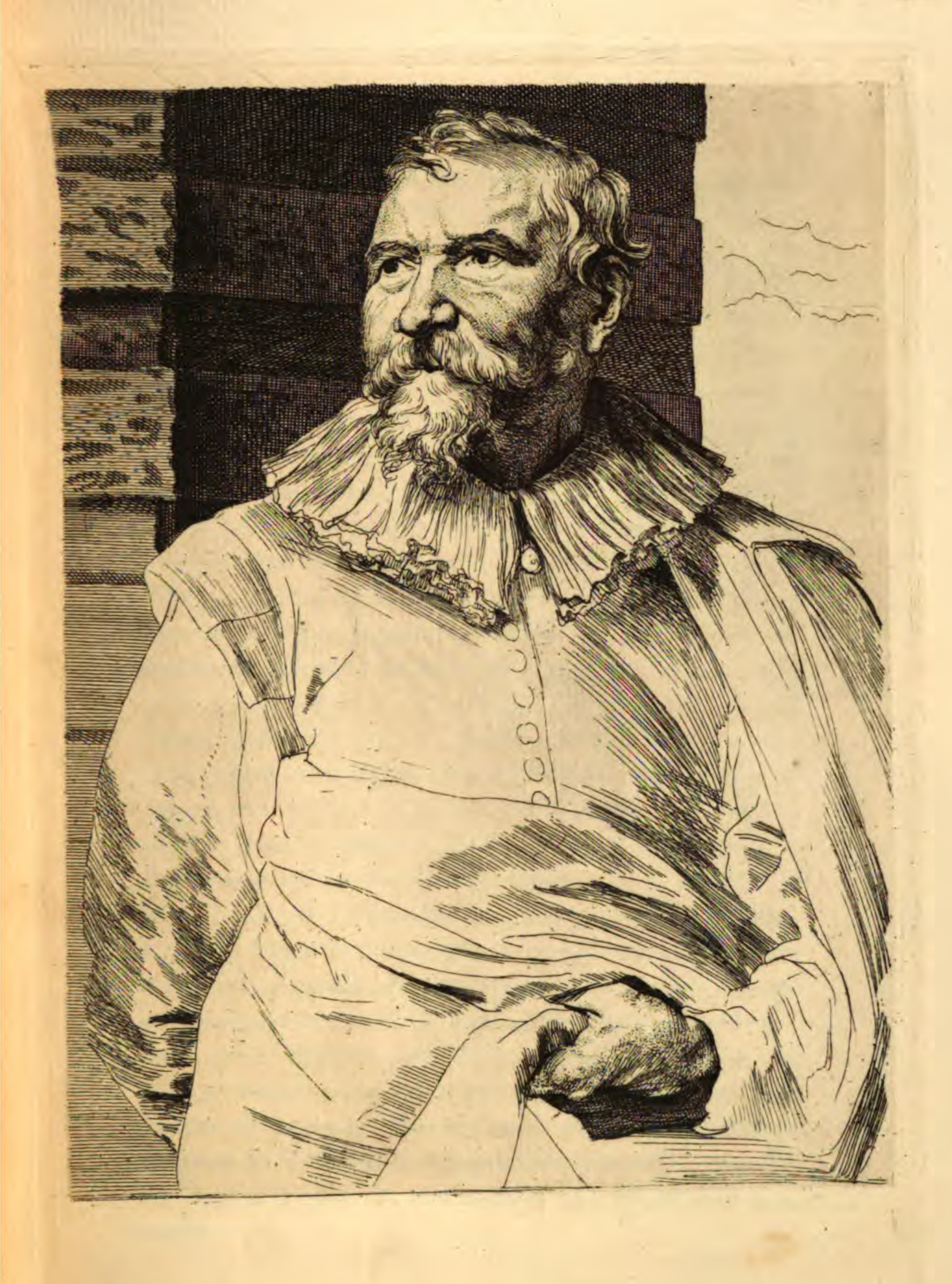
Un tableau que renferme aussi la principale église de Dunkerque fut exécuté par Jean de Reyn peu de temps avant sa mort; on y lit en effet cette inscription en mauvais latin, disposée sur une seule ligne:

J. de Reijn inventor et pinxit 1675.

L'auteur avait donc soixante-cinq ans lorsqu'il peignit ce morceau, qui a pour sujet *Hérodiade recevant la tête de saint Jean-Baptiste*. L'œuvre est tout à fait singulière. Salomé, lourde et insignifiante créature, porte une splendide robe jaune et une coiffure à la Sévigné, qui étonne dans une scène de l'histoire juive. Hérode est un gros garçon brasseur, très peu méchant, d'une beauté vulgaire et d'un maintien prosaïque. On ne peut dire ce qu'était Hérodiade; quelque mésaventure ayant dégradé son image, un barbouilleur fut chargé de la restaurer : il la dégrada encore plus. Un troisième personnage assis à table, avec le tyran et sa femme, est un admirable portrait, qui rappelle l'habileté du maître dans ce genre de travail. Derrière Salomé, on voit aussi une autre tête parfaitement peinte. L'habile exécution du linge de table est encore une marque d'origine. L'aspect de la couleur, dans les endroits qui n'ont pas été retouchés, porte témoignage en faveur de l'artiste, comme le savant emploi du clair-obscur.

Après Jean de Reyn, l'élève que Van Dyck s'attacha le plus,

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

avec lequel il eut les relations les plus intimes, fut l'Anglais William Dobson, que Charles I[er] appelait le Tintoret de l'Angleterre. Il était né à Londres en 1610, dans le quartier d'Holborn, sur la paroisse de Saint-André. Sa famille avait joui d'une belle position à Saint-Alban, mais, ayant été ruinée par l'imprévoyance ou l'incapacité de son chef, elle avait dû mettre William en apprentissage chez un peintre et marchand de tableaux nommé Robert Peake. « Son père, très lié avec lord Bacon, ayant dissipé son bien, le força, dit Aubrey, à devenir le plus habile peintre de l'Angleterre. » Peake n'était pas un guide fort éclairé, mais Dobson, en copiant quelques ouvrages du Titien et de Van Dyck, s'était si bien enseigné lui-même que son mérite naissant lui valut la protection du peintre anversois. Ayant exposé un tableau dans une boutique de Snowhill, Antoine, qui passait par là, fut étonné de l'exécution, demanda des renseignements sur l'auteur et le trouva dans un pauvre grenier, d'où il le tira pour lui donner quelques leçons et perfectionner son talent; il le présenta ensuite au roi Charles. A la mort de Van Dyck, Dobson fut nommé peintre officiel de la cour, gentilhomme de la chambre, suivit le prince à Oxford et s'y logea dans une maison de la Grande-Rue, où l'on voyait encore des travaux de sa main au siècle dernier. Il y reproduisit sur la toile le monarque fugitif, le prince Rupert et d'autres grands personnages. D'après son portrait colorié par lui-même et gravé par Freeman pour l'ouvrage de Walpole, c'était un bel homme au teint clair, aux traits élégants, à l'œil expressif, dont l'abondante chevelure noire ondulait en boucles naturelles. Il était d'une taille moyenne, nous apprend un biographe; il avait l'esprit vif et une conversation amusante qui le faisaient bien accueillir dans les meilleures sociétés; il gagna des sommes considérables qu'il ne sut point économiser.

Digitized by Google

La guerre civile, qui se déchaîna sur l'Angleterre, eut pour lui des conséquences funestes. Ami du plaisir et dissipateur, il se trouva sans ressources et accablé de dettes au milieu de la tourmente; on le jeta en prison. Il fut délivré par un M. Vaughan, employé au ministère des finances, dont il exécuta le portrait, et sa reconnaissance l'ayant inspiré, cette image passe pour la meilleure de toutes ses effigies. Mais la bonne chance qui venait de le tirer d'affaire ne devait pas durer : le malheur l'avait enrôlé parmi ses vassaux. Il n'assista même point au dénouement de la tragédie politique, où son sort était impliqué : la mort l'ayant abattu à l'âge de trente-six ans, il fut enseveli dans le cimetière de l'église Saint-Martin, le 28 octobre 1646. « Ses tableaux, dit Walpole, sont regardés comme les meilleures imitations de Van Dyck : ils reproduisent très fidèlement la nature. Il peignait l'histoire aussi bien que le portrait ; et ses effigies mêmes, contenant d'habitude plus d'une figure, dépassent les limites du genre. »

Le même auteur donne une liste de nombreux ouvrages peints par lui que possède encore la Grande-Bretagne; il s'y trouve des scènes d'imagination, notamment une *Femme adultère*, des portraits groupés au moyen d'une action commune, le prince Rupert, le colonel John Russel et maître William Murray, par exemple, causant, buvant autour d'une table et, pour satisfaire un caprice, trempant dans le vin leurs rubans, beaucoup de tableaux où toute une famille est reproduite et des images individuelles traitées séparément, mais presque toujours animées par quelque motif ingénieux.

Remi Leemput joua dans l'école de Van Dyck un rôle presque aussi important que Dobson. Il était né à Anvers en 1607. Après avoir étudié les éléments de son art chez un peintre dont le nom est inconnu, il entra en 1628 dans l'atelier de Van Dyck

Digitized by Google

où il resta un an. Il fut reçu franc-maître l'année suivante et ne paya que 23 florins 4 stubers pour son admission, comme ayant fait son apprentissage dans la ville. Les registres de Saint-Luc n'indiquent pas le nom de son professeur, parce que Van Dyck, étant peintre officiel de la cour, se trouvait affranchi des règlements de la corporation. C'est la seule fois, du reste, que les archives le mentionnent. Son goût naturel lui fit cultiver le portrait plutôt que l'histoire. Son maître étant parti pour l'Angleterre en 1632, il ne tarda pas à le rejoindre. Il l'aidait dans ses moments de presse, mais travaillait, le reste du temps, pour son propre compte, peignait des effigies, ou copiait les tableaux de son chef et de quelques autres grands coloristes. Il parvint de la sorte à imiter les originaux avec tant de perfection que Charles Ier lui donna 150 livres sterling, pour avoir copié d'une manière supérieure un tableau d'Holbein, qui représentait Henri VII et sa femme Elisabeth d'York, Henri VIII et Jeanne Seymour. Une copie du Triomphe de Galathée, par Raphaël, copie admirée de tout le monde, se trouvait dans le siècle dernier au château d'Easton, chez le comte de Pomfret, et orne peut-être encore la même résidence. Ses tableaux d'après le modèle vivant sont exécutés à la manière de Van Dyck, et l'on ne pourrait imiter plus fidèlement son style. « A Penshurst, dit Walpole, on voit un portrait en pied de Francis, comte de Bedford, un peu moins grand que nature et portant la date de 1635 (*æt. suæ* 48), dont l'original avait été peint par Antoine. » Après la mort du roi Charles, Leemput avait acquis son magnifique portrait équestre, maintenant conservé au château de Windsor, pour 150 livres sterling, et l'avait emporté à Anvers; on lui offrit 400 guinées de plus sous Charles II, et comme il ne ne voulait point le vendre, on l'en déposséda au moyen d'un procès. Stevens, historiographe de Georges II, possédait plusieurs

Digitized by Google

toiles de Leemput, où étaient peints des membres de sa famille. L'artiste avait formé une très belle collection de gravures et de dessins originaux. Son talent lui rapportait beaucoup. Il mourut au mois de novembre 1675, et fut enterré dans le cimetière de Covent-Garden, où son fils Charles l'avait précédé en 1651. Sa vente après décès eut lieu le 14 mai 1677. Il avait une fille qui tenait comme lui le pinceau et fut épousée par Thomas Streater, frère du peintre anglais Robert Streater.

Un des collaborateurs les plus assidus de l'artiste émigré se nommait Jacques Gandy. Sa renommée est loin d'égaler son mérite. Le duc d'Ormond l'ayant amené en Irlande, sa gloire s'est enfouie dans les châteaux de cette île peu visitée. Horace Walpole lui-même l'a passé sous silence. On aurait fini par l'oublier entièrement si ses belles toiles n'avaient plaidé sa cause. Les portraits de sa main, qui ornent les antiques manoirs de la noblesse irlandaise, égalent presque les effigies de Van Dyck par la couleur, aussi bien que par l'expression et la distinction. Plusieurs copies d'après les œuvres de son maître, conservées pendant longtemps au château de Kilkenny, appartenant à la famille d'Ormond, furent vendues comme des originaux. Ce peintre habile, né en 1619, mourut en 1689.

Mais si intéressants que puissent être pour l'histoire ces acolytes du grand peintre anversois, tous pâlissent devant un homme qui était presque son égal, un artiste unique, sans devanciers et sans imitateurs, couronné comme un dieu d'une gloire incomparable. C'est l'émailleur Jean Petitot. Son grand-père, médecin bourguignon, avait quitté la France sous Charles IX, pour échapper au plomb des arquebuses et aux flammes de l'orthodoxie, car il professait les maximes calvinistes, et il avait cherché un refuge en Italie. Son père, architecte et sculpteur sur bois, avait à son tour abandonné la Péninsule pour la

Digitized by Google

même cause et fixé son domicile à Genève. Jean Petitot y vint au monde le 12 juillet 1607. Ses goûts d'artiste et des relations personnelles le firent entrer, comme apprenti, chez un joaillier de la ville, nommé Pierre Bordier, adroit émailleur et décorateur de bijoux. Leur travail consistait uniquement à ciseler et à colorer sur le métal des rinceaux, des fleurons, toutes sortes de petits ornements. Mais les substances dont ils pouvaient faire usage étaient peu nombreuses et insuffisantes. Avec cet amour enthousiaste de leur profession, qui animait alors non seulement les artistes, mais les ouvriers pratiquant les industries supérieures, le maître et le disciple entreprirent un voyage de découverte, pour chercher des matières et des procédés nouveaux. Ils parcoururent l'Italie, la France, puis montèrent sur un navire et débarquèrent à Londres.

Petitot s'empressa d'aller trouver l'orfévre du Roi, pour lui offrir ses services, qui furent acceptés. Les bagues et autres bijoux qu'il lui apporta émerveillèrent l'artisan : il courut les montrer au prince. Charles en admira l'élégance, l'éclat et la finesse : ils lui inspirèrent même le désir de voir l'auteur d'un si beau travail. Il causa familièrement avec lui de son art, lui donna des conseils judicieux et lui commanda d'autres ouvrages, prit enfin à son genre de talent un si vif intérêt, qu'il chargea son premier médecin, Turquet de Mayenne, Genevois aussi, de chercher les substances dont il avait besoin, et Van Dyck de lui donner des leçons de peinture.

La tentative réussit admirablement. Le docteur trouva de nouvelles matières colorantes, qui allaient au feu et permettaient, entre autres choses, de rendre les tons de chair, que l'on ne savait comment imiter; le maître anversois fit de Petitot un grand portraitiste, développa en lui le sentiment de la grâce et de la distinction : un poète venait de rencontrer un poète. La

Digitized by Google

première figure qu'il peignit fut un Saint-Georges sur métal, destiné à une plaque pour l'ordre de la Jarretière. Il exécuta ensuite, d'après les tableaux d'Antoine, les images du Roi, de la Reine, des personnages principaux de la cour; sur un champ de vingt à trente millimètres, avec des substances inaltérables, il sut reproduire toutes les finesses, toutes les nuances, tous les détails et tout le caractère des grands portraits. Une admiration unanime salua cette dextérité prodigieuse, ce talent imprévu et inespéré.

S'il n'y avait eu qu'un habile travail de la main, l'émotion n'aurait pas été si vive; mais dans des proportions exiguës, dans des espaces minimes, on retrouvait la force, le charme et la délicatesse des figures peintes dans les dimensions naturelles. En passant de la toile sur ses plaques d'or, les portraits de Van Dyck ne perdaient rien. S'il travaillait d'après un autre maître, il embellissait, il purifiait son modèle. S'il copiait directement les traits, le buste d'un personnage, il le couronnait, le pénétrait, l'enveloppait d'un prestige qui émanait de lui-même. C'était une effigie et c'était un rêve. On se dit bien que ces portraits ont dû ressembler, mais quand on voit tous les jours tant de laids échantillons de la race humaine, on se dit aussi que la nature ne crée pas des séries entières d'êtres si charmants, si nobles, si distingués. Tous les dons de Van Dyck, Petitot les possédait. Et son propre visage, fin, élégant, aristocratique, son regard concentré, à la fois scrutateur et songeur, correspondaient au caractère de ses travaux.

Le terrible dénouement qui fit tomber sous le glaive la tête de son protecteur fut pour lui comme une sentence d'exil. L'Angleterre lui devint odieuse; il s'établit en France, où il épousa, le 23 novembre 1651, Marguerite Cuper, dont il eut dix-sept enfants, bien qu'il eût dépassé les limites de la jeunesse : le dernier lui échut en 1674, lorsqu'il avait déjà 67 ans. Il se trouvait à

Digitized by Google

Paris au beau moment des amours de Louis XIV, à l'époque où s'emparaient de lui tour à tour M[lle] de Lavallière, la Montespan, M[me] de Ludres, la Maintenon et tant d'autres créatures. Il les peignit toutes dans leur éclat, dans leur fraîcheur; Van Dyck lui-même et personne n'en eût tracé de plus ravissantes images. C'est là, sur ses petits chefs-d'œuvre, qu'il faut les voir, pour comprendre leur magie; c'est là notamment qu'il faut voir M[me] de Maintenon dans sa jeunesse, peut-être avant qu'elle fût tombée aux bras de Scarron. Oh! la jolie fille! Quel morceau friand pour ses premiers amoureux... pour les seconds aussi! Quelle délicatesse de traits, quelle finesse de regard, quel type original! Et cette chevelure abondante et légère, qu'un souffle de l'amour devait faire ondoyer! Et cette guirlande de fleurs que Petitot, comme épris de son beau modèle, a suspendue autour de sa gorge! Pour compléter le charme, elle a encore la fraîcheur de la jeunesse, la grâce de l'inexpérience, cette première ingénuité par où débutent même les astucieux et qui est comme la fleur morale de la nature humaine. Un second émail nous la montre délicieuse encore, mais plus fière, plus madrée, ayant perdu son attrait matinal, sa lumière d'aube et de virginité.

Avec la Maintenon peut être comparée sans désavantage M[me] de Ludres, qui disputa deux ans le roi de Versailles à la Montespan, évinça quelques mois l'impérieuse maîtresse, puis fut soudain abandonnée. Elle avait un autre type, d'autres séductions. Petitot l'a représentée nue, ce qu'il a pu faire sans inconvénient parce qu'on ne voit que son buste. Ses longs cheveux noirs tombent éplorés comme ceux d'une Madeleine, inondent ses épaules, cachent à demi sa poitrine, ondoient autour de ses jeunes seins. Elle a une régularité de traits merveilleuse, une bouche adorable, un regard profond et magnétique. Elle semble personnifier l'amour violent, indomptable, qui exige tout, qui domine tout, qui

envahit tout, la passion orageuse et tyrannique. Ah! le roi libertin dut passer avec elle des heures exquises, dans la fougue et la tempête des voluptés brûlantes! Elle fut vaincue pourtant, sacrifiée à sa rivale et délaissée; en échange de son amour, Louis XIV lui offrit deux cent mille livres; elle les repoussa fièrement, abandonna la cour, ensevelit dans un monastère des charmes qui méritaient mieux. Elle était encore belle à soixante-dix ans.

Petitot ne rendait point les avantages de l'autre sexe avec moins de talent que la grâce et l'éclat des femmes. Qu'on examine au Louvre la tête héroïque baptisée si mal à propos du nom de Gaston d'Orléans. Ce n'est pas le frère de Louis XIII: c'est un personnage inconnu, d'un bien autre type et du plus noble caractère. Avec son costume romain, ses beaux cheveux qui flottent sur ses épaules, les deux boucles errantes si adroitement disposées sur son front, son nez, sa bouche de la forme la plus pure et ses yeux magnifiques, on le prendrait pour un Coriolan, un Scipion, un Germanicus. Il nous offre un modèle de beauté masculine, associant la fierté, la noblesse du caractère à l'élégance des traits, à la perfection des lignes.

Petitot vécut très vieux, puisqu'il avait près de 84 ans, lorsqu'il mourut à Vevey en 1691. Dans sa vie toujours laborieuse, il a fait un grand nombre d'émaux; mais comme ils étaient presque tous sur des plaques d'or, les orfèvres et bijoutiers, avec une barbarie stupide, les ont détruits par centaines pour enlever le métal; le prix bien supérieur et le mérite de la peinture échappaient à leur grossièreté. Le Louvre en possède heureusement une collection importante, qui a inspiré un graveur digne de les reproduire: les planches minuscules de Ceroni sont, comme les originaux, de petits chefs-d'œuvre (1).

(1) Un éditeur intelligent, M. Blaisot, épris des ouvrages du grand émailleur, les a

Digitized by Google

Un nommé David Beck, initié par Van Dyck à l'art du coloris, passe pour l'avoir aidé dans ses travaux : la nature lui avait donné un talent facile et rapide, qui se développa de bonne heure. Charles Ier lui dit un jour : « Parbleu, Beck, je crois que vous pourriez peindre à cheval et en courant la poste (1) ! » Mais s'il prêta son concours au grand physionomiste, ce fut pendant très peu de temps, car il était né le 25 mai 1621, dans la ville de Delft, et n'avait que vingt ans et demi, lorsque les cloches de Saint-Paul sonnèrent le glas du maître flamand. Le roi d'Angleterre le prit en affection, le chargea d'enseigner le dessin à l'héritier de la couronne, à son frère le duc d'York et au prince Rupert. Quand une mort tragique eut terminé sa vie orageuse, l'artiste passa sur le continent, travailla pour la cour de France, pour celle de Danemark, et finit par plaire tellement à la reine Christine de Suède qu'elle le nomma son peintre officiel et son premier chambellan. Elle le fit voyager dans toute l'Europe, avec la mission de peindre les rois et les grands personnages, dont elle voulait réunir les portraits. David Beck se fatigua néanmoins de son service, et comme elle se préparait à visiter la France, il lui demanda l'autorisation d'aller voir ses amis en Hollande. Son intention, que devina la Reine, était de ne plus quitter le sol libre des Provinces-Unies; Christine effectivement ne le revit jamais. On soupçonne que des jaloux l'empoisonnèrent : il mourut subitement à La Haye le 20 décembre 1656.

Les aides qui secondaient le peintre des grands seigneurs, les portraitistes des Pays-Bas qui l'avaient précédé en Angleterre ou l'y avaient suivi, les imitateurs qui copiaient ses tableaux et suivaient ses traces, formaient une pléiade nombreuse ; ils n'avaient

publiées avec un texte de 1862 à 1864 ; le livre forme deux volumes in-8° et porte ce titre : *Les Émaux de Petitot appartenant au Louvre*.

(1) Campo Weyerman, t. II, p. 174.

Digitized by Google

pourtant aucun lieu de réunion et ne se voyaient que par hasard. Cet isolement inspira au maître affectueux le projet de fonder une société analogue aux corporations de Belgique et de Hollande. Il choisit pour local la taverne de la *Rose*, dans Fleet-street, et baptisa cette libre fédération le *Club de Saint-Luc*. Les registres de la compagnie existent encore ; je n'ai pu les feuilleter, mais il paraît que tous les peintres de talent qui habitaient alors la métropole secondèrent les intentions de Van Dyck et s'y affilièrent. On put donc y voir réunis, outre les coloristes dont nous venons de parler, Adrien Hanneman, originaire de La Haye, qui demeura seize ans dans les Trois-Royaumes, où il faisait des pastiches d'Antoine; Jean van Belcamp, né à Anvers en 1610; Corneille de Neve, qui avait vu le jour dans la même ville deux ans plus tard; Théodore Russel, fils d'un joaillier de Bruges établi à Londres ; Edouard Pierce, anglais de race, comme le prouve son nom, peintre de figures et de paysage, venu au monde vers 1615; Gérard Pietersz van Zyl, enfant d'Amsterdam, qui vint sur les bords de la Tamise demander des leçons et des inspirations au grand effigiateur; Bertrand Fouchier, issu de Berg-op-Zoom ; une jeune fille même, Anne Carlisle, née à Londres vers 1616, que l'on soupçonnait d'avoir pour l'artiste anversois de tendres faiblesses. L'inscription d'une estampe anonyme, où est gravée son image, la signale positivement comme la maîtresse de Van Dyck et déclare même qu'elle eut de lui un enfant, résultat très naturel dont je doute. Comme s'il avait voulu flatter leur mutuelle passion, Charles Ier leur fit don en commun d'une provision d'outre-mer, qui représentait une assez belle somme. On voit que le peintre-poète ne travaillait pas dans la solitude et qu'il marchait à la gloire entouré d'une brillante escorte.

Un peintre anglais, Henri Stone, généralement connu sous le nom du Vieux Stone, pour le distinguer de ses deux jeunes frères,

Digitized by Google

s'était rendu célèbre par son habile manière de reproduire les tableaux de Van Dyck. On pense qu'il avait d'abord travaillé sous ses yeux : il s'achemina ensuite vers Rome et Venise, où il appliqua son talent d'imitation aux œuvres du Titien. Né dans une famille de sculpteurs, il maniait tour à tour le pinceau et l'ébauchoir. Carpenter prétend que ses copies du maître anversois passent souvent pour des originaux, et Dallaway ajoute que les reproductions de Hanneman les éclipsent encore par leur fidélité. Il mourut le 24 août 1653 et fut enseveli dans un tombeau orné d'une longue épitaphe.

Le rôle que Gandy joua en Islande fut joué en Écosse par un peintre anglais, dont l'histoire est assez curieuse. Il s'appelait Georges Jamesone. Né en 1586, dans la ville d'Aberdeen et fils d'un architecte, il avait quitté sa patrie pour aller étudier à Anvers dans l'atelier de Rubens, où il s'était trouvé le condisciple d'Antoine. On ne sait pas combien de temps il resta en Belgique, mais il y montra un goût prononcé pour la peinture du modèle vivant, ce qui ne l'empêchait pas d'exécuter des tableaux d'histoire et des paysages ; il pratiquait aussi la miniature. Le talent supérieur de Van Dyck exerça une attraction si forte sur son esprit, que des tableaux de sa main sont attribués quelquefois au maître qui le séduisait. La séduction néanmoins dut avoir lieu assez tard, pendant le séjour en Angleterre du peintre aristocratique, ou après son retour d'Italie. Mais ayant d'abord employé la méthode du seizième siècle, Jamesone en garda toujours certaines habitudes ; il aimait à travailler sur panneau, donnait aux personnages des proportions un peu moins grandes que nature, peignait avec des couleurs fines, lustrées, émaillées, où on ne distingue pas un coup de pinceau, où les ombres demeurent transparentes. Lorsque Charles Ier visita l'Écosse en 1633, le conseil municipal d'Édimbourg, connaissant le goût du Roi pour les

Digitized by Google

beaux-arts, fit dessiner par Jamesone plusieurs portraits des souverains du pays ; le noble voyageur les trouva si bien exécutés qu'il voulut servir de modèle à son tour, et quand le peintre eut fini son travail, il ôta de son doigt une bague ornée d'un diamant, pour la lui offrir. Presque toutes les grandes familles écossaises possèdent des tableaux de sa main ; le château de Taymouth, appartenant au comte de Breadalbane, en renferme un si grand nombre que cette collection suffit pour apprécier son mérite : on y voit notamment un arbre généalogique de la famille Glenorchy, où sont groupés les portraits en miniature de tous ses membres, et onze images de seigneurs et de grandes dames, peintes en 1636 et 1637. D'autres séries d'ouvrages dus au pinceau du même artiste ornent les deux collèges d'Aberdeen. Sa renommée partout répandue en Écosse, et l'intérêt que la population témoigne pour ses travaux, font de lui un peintre national. Il mourut âgé de soixante ans, à Édimbourg, pendant l'année 1646, et fut enterré au cimetière de *Gray-friars*, où l'on a oublié de lui élever un tombeau.

Parmi les élèves que Van Dyck forma dans son pays et qui l'accompagnèrent seulement jusqu'au rivage, lorsqu'il partit pour l'Angleterre, le plus intéressant à étudier est Jean Bockhorst, non seulement parce que la nature l'avait doué d'une imagination poétique, mais parce que la sottise des chroniqueurs a défiguré son histoire d'une manière prodigieuse. Il était né vers 1608 dans la ville de Harlem, où son père, qui portait le même prénom que lui, exerçait la profession de peintre sur verre : en 1631, il fut reçu membre de la corporation de Saint-Luc et abandonna presque aussitôt la Hollande pour s'établir à Anvers. Son nom a donné lieu à une méprise si extraordinaire qu'elle est incroyable, en même temps qu'elle est positive. Le chef insensé des Anabaptistes de Münster, appelé d'habitude Jean de Leyde, parce qu'il

Digitized by Google

avait reçu le jour dans cette ville, s'appelait en réalité Jean Bockhold. De Bockhold à Bockhorst la distance n'est pas grande. Le rimeur flamand De Bie en a conclu que Jean Bockhold ayant été roué vif à Münster, Jean Bockhorst devait y être né. La déduction ne vous paraîtra sans doute pas très logique; vous aurez peine à saisir l'enchaînement des deux faits et cette manière de raisonner vous semblera folle. Un écrivain sérieux, un notaire, l'a cependant trouvée indiscutable, et sa billevesée a obtenu un succès universel. Ouvrez toutes les histoires de la peinture, tous les dictionnaires des beaux-arts, toutes les biographies universelles, vous y lirez invariablement que Bockhorst est né à Münster, bien que sa famille pratiquât depuis plusieurs générations, dans la ville de Harlem, l'art d'historier les vitraux (1).

Il était donc fort jeune, quand il vint se mettre sous la tutelle de Van Dyck. L'Anonyme dit positivement que ce fut en 1631 (2). Pour son large esprit, le métier de son père était trop borné, trop mesquin; il fallait à son imagination une carrière moins étroite que le champ d'un vitrail; une harmonie intime de goût, de nature, devait d'ailleurs l'entraîner vers le poète grandi dans l'atelier de Rubens, mûri sous la chaude lumière du ciel italien. Lorsque le maître monta sur le vaisseau qui allait l'emporter, son disciple hollandais ne le suivit point; il était venu chercher une nouvelle patrie à Anvers et ne désirait pas tenter une seconde aventure.

Demeuré seul, il prit pour guide le somptueux et vigoureux Jordaens. Son intention de résider en Belgique avait été si positive qu'il se fit recevoir franc-maître en 1633. Puis, à un moment

(1) Voyez dans mon *Histoire de la Peinture flamande*, t. IX, p. 255 et ss., les détails de cette généalogie et la manière dont je l'ai découverte.

(2) Il avait sans doute trouvé des renseignements à cet égard dans les lettres recueillies par Van Uffel ou dans d'autres sources d'information.

Digitized by Google

donné, une raison inconnue (peut-être les opinions schismatiques de Jordaens) lui inspira le désir de quitter les bords de l'Escaut, de transporter son domicile à Bruxelles : il y subit une troisième influence, celle de Gaspard de Crayer, chez lequel il travailla quelque temps, qui lui apprit les secrets de sa manière. On retrouve dans ses tableaux l'action, le souvenir de ses trois apprentissages ; ils rappellent tantôt l'énergie et le luxe de Jordaens, la noblesse et la délicatesse de Van Dyck, tantôt les formes, la couleur, le sentiment de Gaspard de Crayer. Souvent aussi les trois éléments composent des mélanges de proportions diverses.

Bockhorst a été surnommé Langhen-Jan, c'est-à-dire *Jean le Long*. Personne n'a expliqué ce sobriquet. L'Anonyme prétend qu'il lui venait de sa haute taille ; le fait est possible, mais alors sa conformation particulière lui avait inspiré le goût des proportions colossales, car un grand nombre de ses personnages ont une stature gigantesque.

Ces dimensions hyperboliques auraient dû être signalées comme un trait distinctif de sa manière, qui équivaut à une signature. On ne les a pas même remarquées, on n'en a pas soufflé mot. Il en résulte que si une de ses toiles est peinte dans le style de Van Dyck, on l'attribue immédiatement au second chef de l'École anversoise. Le numéro 151 du musée de Lille en fournit une preuve curieuse. Le tableau, désigné comme une œuvre d'Antoine, figure le *Couronnement de la Vierge*. Marie est une grande femme aux sveltes proportions, au cou énorme, aux longues mains effilées. Le Christ aussi a une taille extraordinaire : il est assis sur les nuages, pour recevoir et couronner la fille de David ; s'il se levait, ce serait un colosse mince et difforme. Il a d'ailleurs, comme tous les géants, une tête trop petite en comparaison du volume de son corps. Dieu le père, grand vieillard maigre, d'une stature exceptionnelle, appartient à la même race,

Digitized by Google

et la Vierge triomphante, si elle se tenait debout, déploierait une taille de sept pieds. Les bustes mêmes des angelets se prolongent d'une manière insolite.

La facture, par ses nuances claires et douces, par ses tons suaves et moelleux, rappelle la couleur de Van Dyck. La sensibilité du peintre charmant se retrouve dans l'expression et l'attitude de Marie ; ses traits et son maintien respirent non seulement la piété, la gratitude, mais un enthousiasme qui arrive jusqu'à l'extase. Cette puissance de vie morale anime presque tous les tableaux de Jean Bockhorst; elle prouve que son âme vibrait comme un luth. Ses fortes émotions donnaient un caractère énergique à ses peintures, les emportaient violemment jusqu'au drame. J'ai décrit le magnifique *Repentir de David*, qui se déploie dans l'église Saint-Michel, à Gand, comme une scène de Shakespeare (1). Une *Sainte Madeleine* en prière, agenouillée, regardant le ciel, qu'on peut voir à Paris chez M. Paul Gravier (2), captive aussi l'attention, électrise le spectateur par sa verve pathétique. Les tons solides, profonds, la haute couleur de Jordaens s'y mêlent aux nuances délicates, aux teintes préférées de Van Dyck.

Pendant le siècle dernier, on connaissait la manière de Jean Bockhorst, et Descamps lui-même la décrit assez bien, sauf les grandes qualités, les traits supérieurs, qui lui échappent toujours (3). Ses effigies d'après nature étaient alors fameuses. « Les portraits qu'il a faits en grand, dit l'appréciateur de Dun-

(1) *Histoire de la peinture flamande*, t. IX, p. 69.

(2) Rue de Monceau, 31.

(3) « Langhen-Jan a beaucoup peint pour les églises : il composait et dessinait bien. Ses têtes de femmes sont gracieuses, ses têtes d'homme ont beaucoup de caractère : sa manière de colorier tient tantôt de celle de Rubens et plus souvent elle approche de celle de Van Dyck ; il fondait ses couleurs comme ce dernier. Ses tableaux sont vigoureux, et dans tous ses ouvrages on trouve une belle harmonie et une belle entente du clair-obscur. »

Digitized by Google

kerque, peuvent être comparés à ceux de Van Dyck, éloge que les artistes lui ont accordé de tout temps et qui fixe son mérite pour la postérité. » Depuis la Révolution, ces images ont été perdues de vue par les amateurs et les critiques : on les confond avec mille effigies d'une autre provenance. Moi-même, je n'en connais pas une seule. L'auteur s'est effacé dans une nuit où personne ne jette les yeux, et quand je prononce par hasard son nom, quand je fais son éloge, mes paroles meurent sans éveiller le moindre écho. Mariette cependant apprécie sa valeur et définit son talent avec une rare sagacité. « Cet artiste peu connu hors des Pays-Bas, dit-il, devroit occuper un rang illustre dans la peinture. C'est après Rubens et Van Dyck, un des peintres flamands qui mériteroit d'avoir la plus grande réputation. Non seulement il avoit un beau génie ; il se distinguoit encore par un pinceau facile et un coloris extrêmement brillant. Sa touche, quoique moins précieuse que celle de Van Dyck, ne lui cède point en fermeté. Il a fait dans sa vie quantité de tableaux d'autels, qui sont fort estimés et qui se voient dans les églises d'Anvers et de plusieurs autres villes des Flandres, sans parler de ses tableaux de chevalet, qui sont répandus dans les principaux cabinets. En général, son goût de dessin et sa manière tiennent plus de celle de Van Dyck que d'aucun autre peintre. Ces deux maîtres étoient contemporains, et Bockhorst étoit disciple de Jacques Jordaens. S'il réussissoit à peindre les tableaux de composition, il n'étoit pas moins propre à faire des portraits. Il s'en acquittoit d'une façon qui l'égaloit à ceux qui se sont le plus distingués dans cette partie. Je me souviens d'avoir vu, étant en Flandres, des tableaux de ce peintre qui me plurent infiniment, et je pourrois faire voir parmi mes dessins une petite esquisse de luy, peinte à l'huile, représentant une Notre-Dame du Rosaire, qui peut aller de pair avec ce que tous les plus grands coloristes ont fait de plus pi-

Digitized by Google

quant (1). Il est étonnant que ce peintre soit demeuré pour nous dans un si profond oubly. Corneille de Bie est le seul, que je sache, qui en ait fait mention dans son *Cabinet doré des peintres*, p. 278. Encore ce qu'il en dit se réduit-il presque à rien. » Pour dissiper cette ombre injuste, il faudrait grouper dans quelque musée belge une série de toiles du maître, enlevées au commerce des petits tableaux et à la folie des ventes publiques.

Un autre élève d'Antoine, Pierre Thys, n'a peut-être pas une moindre importance ; on trouve encore en Belgique, dans les églises et dans les musées, un grand nombre de tableaux peints par lui. Né à Anvers le 5 avril 1616, il entra comme élève en 1635 chez Artus Deurwaerder. En 1639, après avoir terminé son noviciat, il prit le chemin de l'Angleterre, où il devint un des meilleurs disciples de Van Dyck pour l'histoire et pour le portrait. Quand il eut suivi le convoi de son maître, il retourna dans sa patrie. En 1645, il fut reçu membre de la corporation de Saint-Luc à Anvers. Le 19 mars 1648, il épousa Constance van der Beken, déjà grosse, avec une autorisation spéciale de l'évêque Gaspard Nemius. En 1660, il fut élu doyen de la ghilde et mourut en 1680. Le musée d'Anvers renferme quatre tableaux d'histoire et deux bons portraits qui lui sont dus, où l'imitation de Van Dyck est manifeste. « M. Bosschaert, négociant à Anvers, dit l'Anonyme, possède une copie par Pierre Thys du fameux tableau de Van Dyck représentant Charles Ier, la reine de l'Angleterre, le prince de Galles et la princesse Marie : elle prouve que personne n'a suivi de plus près Van Dyck. Sur quelques-uns de ses portraits cependant, on désirerait une touche un peu plus hardie, un peu plus d'empâtement dans les clairs, surtout dans les carnations. Ses tableaux d'histoire n'ont pas ces défauts. Mais, quoique

(1) N° 827 du catalogue après décès de Mariette, achetée 9 livres par M. De Tersan avec le numéro suivant. Neuf livres pour une esquisse admirable et un autre tableau !

Digitized by Google

très habile dessinateur, il a commis parfois des incorrections qu'il aurait pu éviter, comme le prouve son image de *Sainte Émérentiane*, qui orne l'église des Carmes chaussés d'Anvers. Habituellement il évite ces erreurs, et on le considère en général comme un grand peintre. » Les portraits qui nous restent de lui prouvent qu'il fut employé par les plus hauts personnages. Il retraça l'archiduc Léopold en 1649, le comte d'Egmont en 1656, David Teniers le jeune, le chanoine Van Hamme, Diego de Weerdt un peu plus tard, vers 1660; le marquis de Castel Rodrigo, gouverneur des Pays-Bas catholiques, en 1665, Antoine de Leyen, fameux amateur de peinture, en 1667, chiffre inscrit sur la toile ; Pierre Verbruggen, le sculpteur, en 1672, comme l'annonce l'estampe de Clouet; l'évêque d'Anvers Capello, la même année. Van der Porten, élu abbé de Saint-Michel en 1676, fut pris pour modèle entre cette date et l'époque où mourut l'artiste : son effigie a été burinée par Martin Bouche. Pierre Thys exécuta encore les images de Jean van Kessel et de sa femme. Je donne ces détails arides parce qu'ils sont demeurés jusqu'ici inconnus et peuvent être utiles à l'occasion. Tous les biographes ont même ignoré le voyage du peintre en Angleterre et l'époque où la mort paralysa sa main.

Outre les artistes qui ont travaillé sous les yeux et sous la direction d'Antoine, d'autres ont corrigé ou perfectionné leur style d'après l'étude de ses tableaux. Gaspard de Crayer, quoique déjà célèbre avant le début de Van Dyck, modifia sa manière d'exécuter le portrait, quand il eut vu ceux de son jeune rival : il lui dut des effets, des grâces et une énergie nouvelles. C'est l'opinion de tous les connaisseurs qui ont comparé ses effigies antérieures à 1625 aux images qu'il peignit depuis cette époque. On peut la vérifier tous les jours, dit l'Anonyme, en comparant les portraits de Beyerlink, d'Hemelarius, de Spinola, du baron de Vicq

Digitized by Google

et d'autres encore, peints dans son premier temps, avec ceux du duc d'Arschot et du baron de Schwartzenberg, qu'il exécuta vers l'année 1630, du Cardinal-Infant et du comte de Fuentes, qui datent de 1636, avec ceux de l'évêque Triest, de l'archiduc Léopold, de Don Juan d'Autriche et de divers personnages, dont il retraça la figure après avoir subi l'influence de Van Dyck.

On peut appliquer la même observation à Corneille de Vos. Le chroniqueur De Bie et Houbraken n'ont fait que le mentionner, mais c'était un homme d'un grand talent qui méritait mieux. Ses portraits sont pour lui des titres d'honneur et lui ont conquis une grande réputation. Les éloges que lui donne l'inscription placée sous son buste, gravé d'après Van Dyck, sont aussi une importante recommandation. Il avait d'abord fait partie de la troupe des peintres stationnaires, qui voulaient conserver l'ancienne méthode : le charme de Van Dyck fut seul assez puissant pour le détacher des vieilles formules. Né en 1585, il mourut en 1651 et fut enseveli près de la chapelle des peintres, dans la cathédrale d'Anvers.

Ce serait une longue étude que de signaler tous les grands artistes qui furent touchés par les rayons émanés du génie de Van Dyck. Son influence atteignit Corneille Poelenbourg, Diepenbeck, Juste van Egmont, Jean van Hoeck, Henri van der Borcht le jeune, Berthold van Bassen, Willeborts Bosschaert, Gonzalès Coques, Mathieu Mérian le jeune, dont Fuessly raconte l'histoire, Robert Walker, Barthélemy van der Helst, Van Wesop, Nicolas Maes, Jean Baan, Pierre Lely, Godefroy Kneller. Il faudrait un demi-volume pour passer tant de peintres en revue, pour mesurer l'action exercée par le maître flamand sur leur goût et leur pratique. Bien des modernes aussi ont pu le consulter, lui ont dû des enseignements utiles et d'heureuses inspirations. Que serait devenu Joshua Reynolds sans ce guide puissant et vénéré?

Ses tableaux d'histoire ont encore été une source de lumière.

Digitized by Google

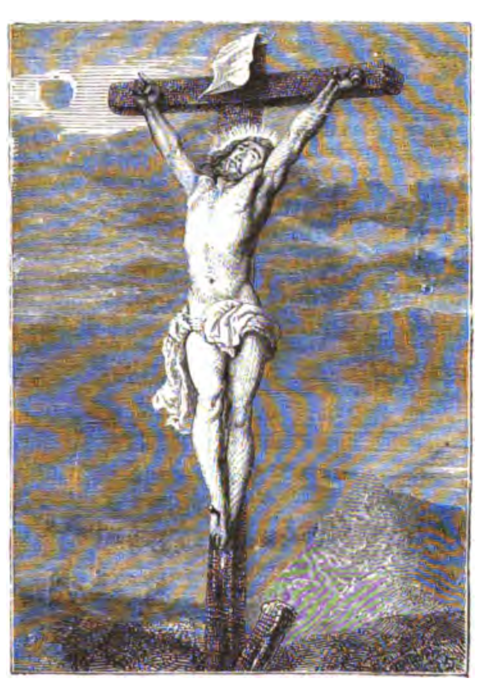
Beaucoup de bons peintres les ont étudiés, en ont ressenti l'action fécondante. Simon de Vos, quoique élève de Rubens, se laissa entraîner vers le grand disciple de son maître ; Théodore Boeyermans, qui ne l'a probablement jamais connu, semble avoir longtemps travaillé sous ses yeux et s'est approprié tous les secrets de sa manière (1) ; Jacques van Oost le vieux lui demanda souvent conseil et approcha souvent de sa haute perfection ; Pierre Thys, Bosschaert l'imitaient dans le genre historique aussi bien que dans le portrait ; Castellino Castelli, sur le sol italien, quoique plus âgé qu'Antoine, puisqu'il était né en 1579, fut pénétré d'une force intime pour l'avoir connu, aimé, admiré, au point qu'ils tracèrent mutuellement leur effigie.

Les peintres en miniature même ont trouvé gloire et profit à lui rendre hommage comme à un suzerain. Sans une étude réfléchie de ses ouvrages, Samuel Cowper ne serait jamais parvenu à mettre dans les siens la touche moelleuse, l'harmonie, la facilité d'exécution, la vigueur que l'on y admire. Nous citerons pour preuve son magnifique portrait de Cromwell. Si on pouvait le regarder à travers une loupe qui lui donnât les proportions de la nature, on croirait qu'il a été peint de cette grandeur, et il soutiendrait la comparaison avec les portraits de Van Dyck. C'est l'opinion de tous les connaisseurs anglais et notamment de Walpole. Le maître charmant, le profond calculateur, le poète du pinceau a donc répandu autour de lui, à travers l'Europe, la grâce, la vie et la fécondité.

(1) Voyez dans mon *Histoire de la Peinture flamande*, t. IX, p. 4 et suiv., la première étude consacrée à ce grand peintre méconnu.

Digitized by Google

CONCLUSION



Tous ceux qui auront lu les pages précédentes seront convaincus, j'espère, qu'il n'existait même pas sur Van Dyck une étude préparatoire. Les incidents de sa vie, la nature et les phases diverses de son talent, l'histoire de ses œuvres, étaient comme une région inexplorée. Ses eaux-fortes seules avaient donné lieu à des commentaires suffisants. Il jouissait d'une renommée vague, confuse : autour de lui flottait, pour ainsi dire, une brume illuminée par le soleil. On l'admirait sans l'analyser, sans savoir quels mérites spéciaux justifient sa gloire. Plusieurs voyages, un long travail, des chances heureuses, des documents inédits m'ont été

Digitized by Google

nécessaires pour dissiper le brouillard, pour découvrir et montrer le grand artiste dans la précision de la vie et de la vérité.

Malgré ce labeur cependant, malgré ces secours inattendus, moi-même je ne connais pas encore tous les aspects de son talent, toutes ses œuvres principales, tous ses titres d'honneur. Il a eu à diverses époques des fantaisies puissantes et extraordinaires, il a inventé des combinaisons prodigieuses, qui émerveillent, quand on se trouve en présence des tableaux, mais qu'on ne peut deviner, sur lesquelles on ne trouve aucun renseignement. J'ai parcouru pour les chercher la France, la Belgique, la Hollande, l'Italie, Londres et ses environs, l'Allemagne proprement dite; il m'aurait fallu visiter encore les galeries d'Espagne, de Vienne, de Saint-Pétersbourg, les châteaux de la noblesse anglaise, puis retourner à Cassel, Berlin et Munich ; les observations que j'ai faites dans les trois dernières collections, datent d'une époque où le talent de Van Dyck ne me semblait point un arcane, une énigme, un phénomène spécial, qui avait besoin d'une analyse prolongée, attentive et pénétrante. Des obstacles de toutes sortes m'ont empêché même de retourner en Angleterre, pour examiner cet album du grand peintre, qui contient ses réflexions et ses esquisses durant son voyage au delà des Alpes, pour mettre à profit l'obligeance du colonel Stirling (1). J'avais pourtant besoin

(1) J'avais prié le colonel de vouloir bien m'envoyer l'album de Van Dyck par l'entremise de l'Ambassade française. Le 22 avril 1880, il m'adressa la réponse obligeante qu'on va lire :

« Dover-House, Whitehall London.

« Cher monsieur,

« J'ai reçu votre lettre du 20 avril, me demandant de vous envoyer l'album de Van Dyck, conservé dans cette maison.

« Je crains que vous ne me trouviez peu obligeant, mais il faut que je vous explique la situation : ce livre ne m'appartient pas et n'appartient pas non plus à lady Clifden; il appartient à lord Clifden, qui est encore un enfant et dont les propriétés se trouvent pour un certain laps de temps sous notre tutelle.

« Vous comprendrez donc, j'espère, l'impossibilité où nous sommes de laisser sortir de la maison un objet de valeur.

Digitized by Google

de voir les collections particulières qui m'étaient restées fermées pendant mon premier séjour, parce que j'avais commis la faute de traverser le Pas-de-Calais au mois d'août, lorsque les propriétaires étaient absents et leurs hôtels déserts. A mes demandes écrites, qui leur parvenaient au loin, ils ont répondu par des lettres obligeantes, où ils me disaient qu'ils seraient charmés de faciliter mes études, si je venais dans une autre saison.

Les œuvres ordinaires ne comptent pas, pour ainsi dire, dans le bagage d'un peintre. Elles sont quelquefois banales, trahissent souvent la fatigue et l'ennui. Les grandes pages, les toiles supérieures, illuminées, vivifiées dans un moment d'inspiration, donnent seules la mesure de l'artiste. Quelques-uns des meilleurs tableaux de Van Dyck, où il a montré son talent sous un jour particulier, fait preuve d'une force exceptionnelle, réalisé des conceptions profondes et inattendues, ne m'ont pas été accessibles. Plusieurs éléments du problème à résoudre m'échappent donc. Ce grand coloriste, par exemple, a eu toute sa vie le caprice héroïque d'engager une lutte directe contre les plus fameux de ses devanciers ou de ses comtemporains. Il analysait leur manière, se rendait compte de leurs effets, de leurs procédés, de leurs habitudes, mesurait en quelque sorte leur épée et la sienne, puis se mettait en garde et commençait le duel. Il a eu ainsi des affaires d'honneur avec son premier maître Henri van Balen,

« Si l'Album nous appartenait, nous vous l'expédierions ; mais comme il ne nous appartient pas, je me trouve forcé, bien malgré moi, de ne point exposer un ouvrage si précieux à être perdu ou endommagé.

« En quelque moment que vous veniez à Londres, nous mettrons l'ouvrage à votre disposition dans notre hôtel.

« Excusez, je vous prie, mon manque apparent de bonne volonté; vous comprendrez sans le moindre doute la situation délicate où je me trouve.

« Je reste donc, cher monsieur, votre tout dévoué.

« N.-G. STIRLING. »

Digitized by Google

avec Michel-Ange de Caravage, Titien, Paul Véronèse, Antoine Mor et même avec Rembrandt. Je suis persuadé qu'il appela encore sur le terrain d'autres artistes, qu'il a dû notamment faire une passe-d'armes avec Corrège, d'autres avec Léonard de Vinci et Raphaël. Mais je n'ai point trouvé les preuves de ces combats singuliers, je n'ai pas vu les résultats qui en ont été les suites et n'ai pu en dresser le procès-verbal. Une année encore de recherches m'aurait été nécessaire. Peut-être les ferai-je plus tard, quoique mes cheveux blancs m'interdisent les longs projets. En attendant, je termine ce livre par une remarque glorieuse pour Antoine, pour son maître et pour l'école flamande : Rubens est un océan dont on ne connaît pas tous les rivages, Van Dyck est une mer moins spacieuse, mais vaste encore, dont les flots atteignent aussi des grèves ignorées.

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

Digitized by Google

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

CHAPITRE VIII

CHAPITRE IX

CHAPITRE X

CHAPITRE XI

Digitized by Google

CHAPITRE XII

CHAPITRE XIII

CHAPITRE XIV

CHAPITRE XV

CHAPITRE XVI

CHAPITRE XVII

Digitized by Google

CHAPITRE XVIII

CHAPITRE XIX

CHAPITRE XX

CHAPITRE XXI

CHAPITRE XXII

Digitized by Google

CHAPITRE XXIII

CHAPITRE XXIV

CHAPITRE XXV

CHAPITRE XXVI

CHAPITRE XXVII

Digitized by Google

CONCLUSION.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Digitized by Google

ERRATA

Page 22, ligne 14, au lieu de : *le modèle*, lisez : *le modelé*.
— 343 — 6, au lieu de : *fut mis en vente*, lisez : *fut mis sous presse*.
— 344 — 26, supprimer le mot *par*, qui altère le sens de la phrase.
— 403 — 24, supprimer le mot *mais*, qui a le même inconvénient.
— 499 — 29, au lieu de *goèelette*, lisoz *goëlette*.
— 530 — ligne dernière, au lieu de *Deschamps*, lisez *Descamps*.

3829-81. — CORBEIL. Typ. et stér. CRÉTÉ

Digitized by Google

